

# **A prática interpretativa da música coral portuguesa do século XVII: análise de registos fonográficos da música da Escola da Sé de Évora (1980-2013)**

**Octávio Afonso Monteiro Martins**

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais**

Octávio Afonso Monteiro Martins  
A prática interpretativa da música coral  
portuguesa  
do século XVII: análise de registos  
fonográficos da  
música da Escola da Sé de Évora (1980-  
2013)  
2014

**Julho de 2014**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à  
obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais realizada sob a orientação  
científica do Professor Doutor Paulo Ferreira de Castro

## **AGRADECIMENTOS**

Nomear todos aqueles que de alguma forma contribuíram para a concretização deste trabalho é uma tarefa ingrata porque se corre sempre o risco de omissão.

Contudo, quero deixar o meu agradecimento pessoal:

ao Professor Doutor Rui Cabral pela orientação na elaboração do projecto que está na génese desta dissertação;

ao professor Doutor João Pedro d'Alvarenga pela disponibilidade e ajuda, especialmente pela generosa cedência da comunicação sobre as práticas interpretativas da Sé de Évora;

ao directores corais que responderam ao inquérito, nomeadamente, Armando Possante, Eugénio Amorim, Bo Holten, Jorge Matta e Owen Rees;

ao meu pai e à minha irmã pelo apoio e incentivo que me proporcionaram desde o primeiro momento;

à Sandra Santos, minha companheira e amiga, pelo encorajamento constante, pela ajuda preciosa na revisão, tradução e formatação dos textos, pela sua imensa paciência e carinho e sem os quais este trabalho nunca se realizaria.

**A PRÁTICA INTERPRETATIVA DA MÚSICA CORAL PORTUGUESA  
DO SÉCULO XVII: ANÁLISE DE REGISTOS FONOGRÁFICOS DA  
MÚSICA DA ESCOLA DA SÉ DE ÉVORA (1980-2013)**

**OCTÁVIO AFONSO MONTEIRO MARTINS**

## **Resumo**

Os estudos na área da *Performance Practice* têm conhecido, nos últimos dez anos, uma grande expansão no meio académico. Os trabalhos, neste campo, repartem-se por três grandes temas que reflectem a diversidade de metodologias e perspectivas deste campo de estudos: teoria da interpretação, prática interpretativa e interpretação historicamente informada. O tema desta dissertação recai sobre este último tópico.

O projecto incide sobre a interpretação histórica e os pressupostos teóricos que fundamentam as práticas interpretativas da música coral seiscentista ibérica.

Através da recolha e análise de um corpus de registos fonográficos da polifonia dos compositores que se formaram na Escola de Música da Sé de Évora, pretende-se compreender qual o peso da evidência documental nas opções interpretativas. Além da análise das gravações, foi realizado um questionário aos directores corais sobre os critérios na escolha de diversos parâmetros como transposição, tactus, articulação, dimensão do coro, entre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Práticas interpretativas, Música Coral

## **Abstract**

The studies in Performance Practice field suffered a great development over the last ten years. The works in this matter are divided into three great themes that reflect the diversity of methodologies and perspectives of this issue: interpretation theory; performance practice and historically informed performance. This paper is about the last topic.

The project analyzes the historical interpretation and the theoretic assumptions where performance practice of Iberian choral music from XVI<sup>th</sup> century is based on.

The main aim is to understand the importance of documental evidence on performance options, by collecting data and analyzing recordings of polyphony from composers educated on Music School from Évora's Cathedral. Besides the analysis of the recorded items, a survey was made to some choral directors in order to obtain information about the criteria in choosing several guidelines such as pitch, tactus, articulation, choir dimension, among others.

**KEYWORDS:** Performance Practice, Choral Music

## ÍNDICE

I. Introdução	1
II. Enquadramento Teórico	11
III. Prática Interpretativa na Escola da Sé de Évora	17
a. Contexto histórico	17
b. Estudos sobre prática interpretativa na escola da Sé de Évora	19
c. Interpretação histórica na discografia da Sé de Évora	23
IV. O Repertório da Sé de Évora	30
a. Fontes	30
b. Edições modernas	31
c. Discografia	31
i. Intérpretes e obras gravadas	31
ii. Crítica discográfica e o repertório sacro Ibérico do séc. XVI	45
d. Análise comparativa dos registos fonográficos	54
V. Conclusão	70
Bibliografia	76
Discografia	82
Anexo 1 - Questionários	84
Anexo 2 – Lista de discos	95
Anexo 3 – Listas de obras gravadas	97

## I. INTRODUÇÃO

O objecto de estudo da presente dissertação é a interpretação da música produzida pelos compositores que trabalharam no âmbito da Escola da Sé de Évora da segunda metade do século XVI até ao final do séc. XVII.

Pretendo, com este projecto, contribuir para um conhecimento mais aprofundado das várias abordagens à interpretação da música coral sacra seiscentista através do estudo comparativo de registos fonográficos dedicados a este período e escola de música.

O tema da presente dissertação entrelaça três grandes áreas: Estudos de Interpretação Musical (ou Performance Practice), Musicologia Histórica e Música Coral.

Os estudos de Performance ou Interpretação Musical são um dos campos de investigação que mais tem proliferado nos últimos 10 anos. A partir da leitura de alguns ensaios do livro *Interpretação Musical - Teoria e Prática*, coordenado por Francisco Monteiro e Ângelo Martingo, comecei a interessar-me pelo discurso crítico em torno da Interpretação Historicamente Informada e da repercussão desta reflexão teórica na prática musical. O ensaio de Helena Marinho, incluído neste simpósio, é particularmente relevante ao trazer a lume a polémica da “autenticidade”<sup>1</sup>. Marinho reporta o desfasamento entre o discurso da crítica musical em Portugal, ainda contaminada pela ideologia da “autenticidade”, e a reflexão teórica de Taruskin e John Butt sobre a Interpretação Historicamente Informada.

Para o enquadramento teórico adequado das práticas interpretativas elaborei uma síntese da literatura sobre as correntes de interpretação histórica. Esta resenha, que constitui o Capítulo I, é organizada em três secções:

A primeira resume os autores e as obras que estão na génese do movimento historicista e sua relação com a musicologia. A origem das correntes de interpretação histórica remonta a académicos como Dolmetsch no início do séc. XX ou Thurston Dart, na década de 50 e 60;

---

<sup>1</sup> Helena Marinho, “Interpretação Historicamente Informada em Portugal: discursos e equívocos” in *Interpretação Musical – Teoria e Prática*, coord. Francisco Monteiro e Ângelo Martingo (Lisboa: Colibri, 2007), 203-218

A segunda parte compila os principais autores envolvidos na polémica do conceito de “autenticidade”. As obras dos críticos dos movimentos ligados à fidelidade histórica põem em causa os limites e a pertinência destas correntes. Estas reflexões de carácter teórico vão levar a um abandono progressivo do postulado da “autenticidade” ligado a ideologias prescritivas, normativas, em favor de posturas mais flexíveis, onde o intérprete tem uma liberdade de escolha mais alargada, dentro de parâmetros fundamentados na evidência histórica;

A terceira secção faz um levantamento de obras que representam o “estado de arte” na investigação histórica das práticas interpretativas em geral e da música coral. Existem poucos estudos exclusivamente dedicados à área da prática coral histórica. Além do ensaio pioneiro de Howard Brown na *Early Music*<sup>2</sup> (o qual levanta questões na década de 70 que ainda hoje estão por responder) a bibliografia especializada é bastante escassa.

A segunda área de interesse é a Musicologia Histórica. A investigação da música da “Época de Ouro” da Polifonia Portuguesa constitui um dos campos de estudo mais profícuos quer pela qualidade da produção musical Ibérica seiscentista quer pelo vasto trabalho já realizado por musicólogos portugueses e estrangeiros nomeadamente, Rui Vieira Nery, João d’Alvarenga e Owen Rees, os quais já colaboraram nas Jornadas de Música de Évora, referidas mais adiante.

A música coral, o terceiro campo de estudos, constitui uma das actividades centrais da minha experiência profissional. A prática como cantor e director de conjuntos vocais tem estimulado, ao longo de duas décadas, uma reflexão continuada sobre os processos envolvidos na abordagem histórica da interpretação coral. Um dos aspectos mais complexos e polémicos na direcção coral é a adaptação do som de um coro aos diferentes estilos. Num inquérito realizado por Peter Phillips a directores corais ingleses, foram recolhidas tantas opiniões divergentes quanto o número de entrevistados.<sup>3</sup>

Uma das motivações para dedicar o projecto ao período áureo da polifonia do

---

<sup>2</sup> Howard Mayer Brown, “Choral Music in the Renaissance”. *Early Music*, 6 (1978) : 164 - 181

<sup>3</sup> Plank, *Choral Performance* (Maryland: Scarecrow, 2004), 3-4



séc. XVII é o trabalho desenvolvido nas Jornadas da Escola de Música da Sé de Évora, que se realizam nessa cidade há mais de uma década, com organização da Associação Eborae Musica e nas quais tenho participado com alguma regularidade. Nestes eventos confluem os três campos de estudo referidos: reflexão crítica, investigação histórica e a prática coral.

O repertório coral seiscentista é divulgado a par com a realização de conferências por musicólogos que se têm dedicado à investigação do período referido, entre os quais José Augusto Alegria, Rui Vieira Nery, Owen Rees, João Pedro Alvarenga, Rui Cabral Lopes, Paulo Estudante, Bernardette Nelson e José Abreu.

Nos ateliers práticos, os participantes têm oportunidade de interpretar o repertório coral sob a orientação de prestigiados directores corais como Peter Phillips, Owen Rees, Pedro Teixeira, Armando Possante, Paulo Lourenço, Paul Van Nevel, Dominique Vellard, Jorge Matta e Francisco d'Orey. Além das componentes teórica e prática, a organização reserva sempre um momento para diálogo com os directores corais. Neste espaço os maestros fundamentam as suas opções no que concerne à qualidade vocal, utilização de instrumentos, ornamentação, gesto do director e afinação, entre outras.

Os pressupostos teóricos que suportam as escolhas de interpretação poderiam, todavia, ser objecto de uma definição mais sistematizada. Não existe uma reflexão teórica ou síntese do trabalho efectuado nos ateliers práticos ou das conversas com os maestros. A única publicação relacionada com estas jornadas consiste numa recolha de quatro conferências da autoria de José Augusto Alegria, Owen Rees, João Pedro d'Alvarenga e Michael Ryan em 2004<sup>4</sup>.

O registo áudio-visual das sessões práticas e concertos das Jornadas não é o meio mais adequado para uma análise dos procedimentos e opções dos directores. Estas gravações estão, geralmente, truncadas e sujeitas a uma edição muito subjectiva.

Para levar a cabo essa análise procedi ao levantamento de uma lista de gravações de distribuição comercial (algumas delas dirigidas por intérpretes que participaram nas Jornadas) dedicadas aos compositores que desenvolveram a sua actividade do séc. XVII e se formaram na escola de Manuel Mendes: Duarte Lobo, Frei Manuel Cardoso, Filipe de Magalhães, entre outros. Estes títulos abrangem um período de cerca de 30 anos,

---

<sup>4</sup> José Augusto Alegria et al., *Escola de Música da Sé de Évora* (Évora: Casa do Sul, 2004)

entre 1980 e 2013.

Ao longo do processo de pesquisa bibliográfica e discográfica deparei-me com uma relativa escassez de estudos no campo da performance da música coral portuguesa do período em questão. A investigação musicológica tem incidido, principalmente, em aspectos históricos e de análise musical. Vejam-se, a título de exemplo, as teses de mestrado de Rui Cabral Lopes, *A Missa Pro defunctis na Escola de Manuel Mendes: ensaio de análise comparada* de 1996 e de Filipe Mesquita de Oliveira, *As seis missas "Ab initio et ante saecula creata sum" do Liber tertius missarum de Frei Manuel Cardoso* de 1995.

A distância entre o discurso teórico associado às correntes de interpretação histórica e a realização prática do repertório coral seiscentista introduz uma nova perspectiva no projecto. Pretendo compreender de que forma os pressupostos teóricos, que deveriam fundamentar as escolhas dos coros e seus directores, determinam a prática interpretativa. Esta questão foi ampliada pela leitura de um ensaio de Eitan Ornoy na *Early Music* <sup>5</sup> que serviu como modelo metodológico para a presente dissertação. Este autor procura as diferenças entre os intérpretes do denominado “mainstream” e os historicistas. O estudo conclui que existem mais semelhanças do que divergências entre as duas correntes. Os parâmetros comuns sugerem, segundo Ornoy, que os dois grupos se influenciam mutuamente. No final do ensaio afirma:

findings might also suggest the high status of ‘historically informed’ performances as authorities dictating their own interpretations to other tangent musical arenas. The days in which ‘authentic’ performances were considered marginal or irrelevant have long gone, and ‘historically informed’ performances have themselves become ‘mainstream’ so far as early music repertory is concerned.<sup>6</sup>

A investigação de Ornoy apresenta-nos uma problemática que pode ser transposta para a música coral. Estas são algumas das questões que se colocam ao investigador:

- Diferenças mais significativas entre as várias abordagens, ao longo de 30

---

<sup>5</sup> Eitan Ornoy “Between Theory and practice: comparative study of early music performances”, *Early Music* (2006): 233-247

<sup>6</sup>id. ibid., 243

anos, no mercado discográfico dominado por coros de origem inglesa;

- Divergências e semelhanças com o ideal sonoro de grupos influentes como os Tallis Scholars ou The Sixteen;

- Posição dos directores corais face à investigação histórica;

- Peso do suporte documental na escolha da dimensão dos coros, no número de cantores por voz, na pronúncia do latim ou na utilização de instrumentos.

As gravações analisadas no trabalho de Ornoy são, exclusivamente, de música instrumental e os parâmetros comparados são: *pitch* (diapasão), afinação e temperamento, tempo, interpretação rítmica e ornamentação. A análise de música vocal levantou alguns problemas para os quais foi necessário encontrar soluções adequadas. No presente trabalho, além dos parâmetros referidos foram analisados os seguintes: transposição, utilização de instrumentos, emissão vocal (vibrato), dinâmica, pronúncia do Latim, número de cantores e tipo de coro.

Também foi enviado um questionário, à semelhança do ensaio de Ornoy, aos responsáveis pela direcção musical das edições discográficas reunidas nas listas anexas. Este foi respondido por apenas 5 directores dos 10 a quem foi enviado o questionário. A análise das suas respostas encontra-se na terceira parte do capítulo III.

O conceito de “Interpretação Historicamente Informada” é importante para os intérpretes que têm gravado o repertório coral religioso de Duarte Lobo ou Frei Manuel Cardoso, avaliando pelas cuidadas notas que acompanham as edições discográficas, com contextualização histórica e documental. Pelo contacto que tive com o trabalho de músicos como Peter Phillips ou Owen Rees nos workshops das Jornadas da Música de Évora, acima referidas, percebi que as decisões de interpretação nem sempre eram informadas exclusivamente por suporte documental e histórico. Contudo, havia uma atenção especial nesses encontros, por exemplo, em recorrer a transcrições correctas das fontes primárias para esclarecer dúvidas relativas à música *ficta* ou incoerências harmónicas.

No Capítulo III, elaborei uma síntese do contexto histórico em que foi produzido o repertório das gravações analisadas. Este resumo é seguido de uma descrição das práticas interpretativas na Sé de Évora entre o final do século XVI e o século XVII. A

fonte para esta secção é o ensaio<sup>7</sup> de João Pedro d'Alvarenga apresentado em 2013 na Medieval and Renaissance International Music Conference em Certaldo e com publicação, no próximo ano, na *Early Music*. Este trabalho reúne e analisa a informação contida dos regulamentos de funcionamento da Capela da Sé e do Colégio de Moços de Coro.

Alguns dos dados retirados por Alvarenga destes documentos já tinham sido apresentados por Augusto Alegria na *História da Escola de Música da Sé de Évora*<sup>8</sup> mas são agora sistematizados à luz da investigação mais recente (para a qual contribuiu bastante a tese de Paulo Estudante sobre a prática instrumental nas catedrais portuguesas<sup>9</sup>).

O repertório está editado em notação moderna, na sua grande maioria, graças ao investimento da Fundação Calouste Gulbenkian na série *Portugaliae Musica*. As transcrições pioneiras de Manuel Joaquim e José Augusto Alegria abriram caminho às primeiras gravações de Frei Manuel Cardoso ou Filipe de Magalhães na década de 80. No capítulo IV enumero, sucintamente, as fontes e as edições modernas do repertório coral sacro seiscentista. Numa secção mais alargada deste capítulo, descrevo, cronologicamente, a discografia dedicada aos compositores da Escola da Sé de Évora.

A crítica discográfica contribuiu, de forma significativa, para o conhecimento e divulgação das obras destes compositores ibéricos. A análise do discurso destes críticos pode ser um contributo importante para compreender o papel que as práticas interpretativas históricas têm na recepção informada destas gravações.

Termino o IV Capítulo com a comparação de alguns registos fonográficos escolhidos entre os títulos da lista anexa. Como foi referido, a especificidade da música vocal levanta problemas na análise das gravações. Alguns dos parâmetros mensuráveis, mais tangíveis, são recolhidos numa tabela: o tempo médio da semínima (ou mínima, conforme as transcrições) por minuto; a transposição adoptada relativamente ao original; a presença de instrumentos; utilização de ornamentação; número de vozes; a

---

<sup>7</sup> João Pedro d'Alvarenga, "On Performance in Mid- to Late-Sixteenth-Century Portuguese Church Music: The Chapel of Évora Cathedral" (conferência apresentada na Medieval and Renaissance International Music Conference, Certaldo, 2013)

<sup>8</sup> José Augusto Alegria, *História da Escola de Música da Sé de Évora* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: 1973)

<sup>9</sup> Paulo Estudante Moreira, "Les Pratiques instrumentales de la musique Sacrée portugaise dans son context ibérique. XVIe- XVIIe siècle. Le ms. 1 du fond Manuel Joaquim (Coimbra)" (Dissertação de Doutoramento, Université de Paris IV- Sorbonne /Universidade de Évora, 2007)

variante do latim (regional ou romana), o local e a data de gravação. Os elementos relacionados como emissão vocal, articulação, fraseado ou dinâmica são explicados no texto.

Para escolha das versões do estudo comparativo levei em conta três critérios:

Número de gravações, origem do agrupamento e constituição do grupo (ensemble vocal ou coro).

Escolhi um primeiro grupo de composições com o maior número de versões gravadas (4 ou mais). Nesta lista estão dois motetes de Manuel Cardoso, *Sitivit anima mea* e *Non Mortui*, o motete *Audivi vocem* de Duarte Lobo e as Missas de Requiem a 6 e 8 vozes de ambos os compositores.

Nenhum ensemble português gravou qualquer obra da lista anterior. Para confrontar as abordagens de grupos ingleses e portugueses selecionei duas versões de obras registadas pelo Grupo Vocal Olisipo, um dos agrupamentos nacionais mais dedicados a este repertório, e pelos Pro Cantione Antiqua, pioneiros na interpretação de música sacra seiscentista. Apenas estes ensembles vocais consagraram alguns dos seus registos à obra de Estevao Lopes Morago (com excepção de *De profundis*, gravado por Eric Hermans, e *Jesu Redemptor*, por Owen Rees).

Um terceiro grupo de gravações é constituído pelos registos de outros coros portugueses, nomeadamente o Vocal Ensemble e o Coro Polifónico Eborae Musica. Procurei relevar as especificidades das interpretações dos grupos portugueses e estabelecer alguma relação com as opções dos grupos holandeses e ingleses.

Harnoncourt alude à dificuldade de descrever a sonoridade musical num discurso coeso e compreensivo<sup>10</sup> Os termos usados para o fazer, através de comparações imagéticas, são ambíguos e só por meio de critérios físicos (gráficos de ondas sonoras, por exemplo) obteríamos dados precisos e estruturados. Todavia, estes elementos são abstractos e o seu tratamento não é o método mais adequado para este projecto.

Considereei a utilização do software Sonic Visualiser, desenvolvido pelo Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music (King's College,

---

<sup>10</sup> Nikolaus Harnoncourt, *The Musical Dialogue* (Portland: Amadeus Press., 1989), 8

Londres), apoiado pelo Arts and Humanities Research Council (Bristol). Estes métodos de análise automatizada ou semi-automatizada de gravações são referidos no ensaio de Nicholas Cook inserido no livro colaborativo *The Cambridge Companion to Recorded Music*<sup>11</sup>, editado pelo próprio Cook, John Rink e Leech-Wilkinson. Esta ferramenta informática recolheria a informação digitalmente mas exigiria uma descodificação de dados muito demorada. Para além disso não seria expectável a obtenção de resultados que justificassem o investimento temporal.

### **Prática interpretativa ou performance practice?**

Neste ponto é necessário esclarecer alguns aspectos respeitantes à terminologia empregue no título da dissertação.

Optei pela utilização da expressão “práctica interpretativa”, no tema e no corpo do trabalho, para substituir a designação “Performance Practice” ou “Performing practice” consagrada na literatura de língua inglesa. (ver a entrada no *Grove Dictionary of Music and Musicians*).

No prefácio de *Interpretação Musical - Teoria e Prática*, Francisco Monteiro e Ângelo Martingo referem-se à dialética que opõe os termos performance e interpretação.

Existe [...] uma discussão aberta – sem consenso à vista – que equaciona os termos ‘performance e ‘interpretação musical’: reforça-se os aspectos mais técnicos do ‘fazer’ ou os mais intelectivos do ‘escolher fazer’; assume-se a tradição anglo-saxónica do neologismo ou renuncia-se a tal, contrapondo uma interpretação posta em prática; acentua-se o lado psicomotor ou o intelectual. (p. 9)

A designação de origem inglesa tem uma acepção de difícil transposição para português uma vez que a palavra *interpretation* também existe na língua inglesa e com significado diferenciado (o termo “execução musical”, também emprestado ao léxico inglês, não é muito feliz pela conotação pejorativa que carrega. Por essa razão preteri este vocábulo em favor de interpretação musical).

---

<sup>11</sup> Nicholas Cook, “Methods for analysing recordings” in *The Cambridge Companion to Recorded Music*, ed. Nicholas Cook et al. (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 221 - 245

Não se pode dissociar o acto de performance (como praxis) do acto de interpretação (como reflexão intelectual). Tocar ou cantar uma composição musical implica sempre uma interpretação. Em *Musicology – The Key concepts*, relacionam-se estes termos com as práticas de interpretação histórica: “the act of performance and musicological study of performance through contexts such as period performance practice, is the context that is most relatable to the concept of interpretation”<sup>12</sup>. O texto refere alguns dos processos de interpretação envolvidos no estudo da prática interpretativa (“performance practice”) tais como “performance instructions, notational and editorial problems and interpretation of treatises and other historical documents that relate to the performance of music.”<sup>13</sup> Os autores concluem que a assimilação e interpretação desta informação pode conduzir a uma realização historicamente informada da obra musical.<sup>14</sup> É neste contexto que surge o conceito de autenticidade que, desde a década de 90, se afasta cada vez mais das correntes de interpretação histórica.

Apesar do postulado da autenticidade ter saído do discurso da interpretação histórica, Haynes, no seu livro *The end of Early Music* em 2007, define-a desta forma demarcando-se da radicalização que a polémica de Taruskin introduziu no discurso crítico da Historically Informed Performance (HIP)

"More than anything else, Authenticity seems to be a statement of intent. Totally accurate historical performance is probably impossible to achieve. To know it has been achieved is certainly impossible. But that isn't the goal. What produces interesting results is the attempt to be historically accurate, that is, authentic."<sup>15</sup>

Acrescenta, noutro parágrafo, a sua visão do papel de Taruskin:

Before the 1980s, HIP was not well enough established to attract much attention or sympathetic criticism. But in that decade, Richard Taruskin began publishing his critical articles and reviews. Taruskin brilliantly articulated the nature of Modernism and its

---

<sup>12</sup> David Beard e Kenneth Gloag, “Interpretation” in *Musicology – The Key concepts*, ed. David Beard at al. (Nova Iorque: Routledge, 2006), 93

<sup>13</sup> id. *ibid.*, 93

<sup>14</sup> id. *Ibid.*

<sup>15</sup> Bruce Haynes, *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the 21st Century* (New York: Oxford University Press, 2007), 10.

threat to HIP, and in doing so did a great service to music. Eloquently and wittily, Taruskin also stuck a good many holes in HIP's balloon in his articles, questioning the ultimate reliability of historical information in general and the motives of performers. His writings, unfortunately, had the effect of embedding Authenticity in "scare-quotes," which is the way it usually appears these days. "Authenticity" has even been called "the movement's ominous theory" and an "arrogant claim." Authenticity became a hexed word and served for a while as a kind of lightening rod for anybody who was dissatisfied with some aspect of the Movement.

Despite this, the idea that the word represents refuses to go away. The reason is clear: Authenticity is simple, it's logical, and (as we have seen) it's central and essential to the concept called HIP<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Bruce Haynes, *The End of Early Music*, 10



## II. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

### **O conceito de «Autenticidade» e as correntes de interpretação da Música Antiga: resenha bibliográfica**

1 - A interpretação musical histórica - fundamentada em suporte documental, utilizando instrumentos de época, técnicas e práticas de execução vocal / instrumental baseadas em tratados ou escritos do período em que a música foi composta - tem as suas origens mais remotas no Séc. XIX. Num exaustivo estudo, Harry Haskell traça o percurso deste “Early Music Revival”<sup>17</sup> salientando a importância de Arnold Dolmetsch como o seu pioneiro na transição do séc. XIX para o século XX. O livro *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries* de 1915 foi o primeiro a levar em conta os tratados dos séculos XVII e XVIII, elaborando um detalhado sumário das práticas de interpretação como arcadas, ornamentação, fraseado e articulação.

O seu trabalho abriu caminho a intérpretes, académicos e construtores de instrumentos. A obra mais influente sobre interpretação histórica no pós guerra será publicada em 1954 por Thurston Dart, um académico, intérprete, editor e maestro<sup>18</sup>. *The Interpretation of Music* contém conselhos práticos e um interesse genuíno pela fidelidade histórica.

Em 1963, Robert Donington (discípulo de Dolmetsch) escreve *The Interpretation of Early Music*, outra obra fundamental para o movimento e ideologia da autenticidade histórica.

2 - A difusão e sucesso comercial na indústria discográfica na década de 60 e 70 leva a uma audiência cada vez mais vasta a ‘Música Antiga’. O conceito de “autenticidade” que se associa cada vez mais às interpretações e registos dos seus principais representantes irá opor os músicos do “mainstream” aos intérpretes que procuram a fidelidade às fontes históricas.

A reflexão crítica que se inicia na década de 80 começa por pôr em causa a filosofia da “autenticidade” e das motivações dos intérpretes. Desencadeia-se uma discussão entre os autores que consideravam fundamental a procura da fidelidade

---

<sup>17</sup> Harry Haskell, *The Early Music Revival: a History* (Londres: Thames and Hudson, 1988), 26- 43.

<sup>18</sup> id. *ibid.*, 161

histórica e respeito pelas intenções do compositor e os críticos que viam nesta preocupação um reflexo do modernismo.

A polémica começa com dois textos:

O primeiro artigo, editado no *Journal of Musicology*, em 1982, é da autoria de Richard Taruskin, “On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections on Musicology and Performance”. A sua tese central, exposta aqui pela primeira vez, é formulada nestes termos:

We usually trace the origins of modern musicology to romantic historicism. But it seems to me that musicological ideals of performance style owe as much if not more to the modernist esthetic that rose to dominance out of the ashes of the First World War<sup>19</sup>

Laurence Dreyfus, em 1983, publica na *The Musical Quarterly*, “Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century”. Aqui apresenta uma abordagem filosófica ao ‘objectivismo’ da Música Antiga do início da década partindo de uma análise sobre interpretação histórica de Theodor Adorno, também ele um crítico do movimento tal como o conhecia na década de 50 (o artigo é uma paráfrase do título de um ensaio do autor, “Bach gegen seine Liebhaber verteidigt” de 1951).

No ano seguinte, a revista *Early Music* publica quatro ensaios da autoria de Taruskin, Leech-Wilkinson, Nicholas Temperley e Robert Winter, editados por Nicholas Kenyon, sob o título “The Limits of Authenticity: A discussion”.

Neste contexto é pertinente referir a contribuição de Harnoncourt para a discussão do movimento, do ponto de vista do intérprete<sup>20</sup> e do capítulo do livro de Joseph Kerman, “The Historical Performance Movement”, sobre a relação entre a musicologia e as correntes de interpretação histórica<sup>21</sup>.

No ano de 1988 Harry Haskell escreve, como foi referido acima, *The Early Music Revival History* (reeditado em 1996 com uma nova introdução do autor), uma

---

<sup>19</sup> Richard Taruskin, “On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections on Musicology and Performance”, *Journal of Musicology*, 3 (1982): 342

<sup>20</sup> Nikolaus Harnoncourt, *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge* (Salzburg : Residenz Verlag, 1982).

<sup>21</sup> Joseph Kerman, *Musicology* (Londres: Fontana Press/Collins, 1985), 182 - 217

importante resenha histórica sobre o movimento da Música Antiga desde as suas origens no séc. XIX. O Capítulo 9, “Playing Bach ‘His Way’”<sup>22</sup>, contribui para a reflexão sobre o conceito de autenticidade, resumindo algumas das posições de académicos e intérpretes da época.

Kenyon reúne, também em 1988, textos de Taruskin, Mayer Brown, Robert Morgan, Philip Brett, Will Crutchfield e Gary Tomlinson em *Authenticity and Early Music: A Symposium*. O ensaio de Taruskin é o que desperta mais atenção. Afirma que a interpretação histórica, ‘autêntica’, reflecte não o passado mas valores actuais. Partindo da crítica do conceito de *Werktreue*, Taruskin considera uma atitude ‘moderna’ o movimento que está na origem da recriação dos gestos e sons da época na qual a música foi composta.

I am convinced that ‘historical’ performance today is not really historical; that a thin veneer of historicism clothes a performance style that is completely of our own time, and is in fact the most modern style around; and that the historical hardware has won its wide acceptance and above all its commercial viability precisely by virtue of its novelty, not its antiquity.<sup>23</sup>

No livro *Text and Act* de 1995 reúne os seus principais ensaios precedidos de uma extensa introdução onde responde aos seus críticos. Divide o livro em duas secções: ‘In Theory’ e ‘In Practice’ nas quais discute, respectivamente, questões de crítica da *performance* e análise de casos práticos.

No mesmo ano, Peter Kivy faz uma reflexão filosófica sobre a autenticidade propondo sistematizá-la em várias categorias: o respeito pelas intenções do compositor; a restauração dos materiais sonoros originais; a expressão pessoal do intérprete; o significado atribuído à interpretação pelos ouvintes.<sup>24</sup>

A mais abrangente contribuição, no final da década, para a compreensão da interpretação histórica do ponto de vista dos intérpretes é o volume de Bernard Sherman, *Inside early Music: Conversation with Performers*. As entrevistas

---

<sup>22</sup> Haskell, *The Early Music Revival*, 175- 188

<sup>23</sup> Richard Taruskin, "6- The Pastness of the Present and The Presence of the Past," in *Authenticity and Early Music: A Symposium*, ed. Nicholas Kenyon (Oxford: Oxford University Press, 1988), 152

<sup>24</sup> Peter Kivy, *Authenticities: philosophical reflections on musical performance* (Ithaca: Cornell University Press, 1995).

demonstram abordagens ecléticas, longe do puritanismo do início do movimento, rejeitando práticas de natureza meramente normativa.

Este autor é o responsável por um artigo na *Encyclopedia of Aesthetics*<sup>25</sup> sobre a autenticidade na interpretação musical. Elabora uma excelente síntese do debate no final dos anos 90 (na continuidade da introdução do livro de 1997), classificando as críticas em três categorias: as que questionam a possibilidade da autenticidade histórica; aquelas que põem em causa a sua necessidade ou validade; as que analisam as motivações dos intérpretes.

Em 1999, Colin Lawson e Robin Stowell publicam *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Esta obra complementa uma série, editada pela Oxford, de manuais práticos de interpretação histórica dedicados a diferentes instrumentos. O livro de Lawson e Stowell procura fazer uma ponte entre a investigação histórica e a sua aplicação prática sem perder de vista a reflexão teórica, produzida pelos autores já referidos até ao final dos anos 90. O Capítulo 6 é particularmente relevante pela síntese crítica da literatura neste campo.

A polémica da autenticidade já estará ultrapassada em duas obras da primeira década do nosso século.

A mais importante síntese sobre a interpretação histórica é a obra de John Butt, *Playing With History* de 2002. O livro divide-se em três partes. A primeira faz uma revisão crítica do debate sobre o conceito de “interpretação historicamente informada” (cujo acrónimo HIP do inglês “Historically Informed Performance” é adoptado por Butt). A segunda discute os valores e crenças da música erudita ocidental que moldaram a HIP e que foram por ela moldados. A última parte analisa as correntes culturais que influenciaram a HIP.

Também em 2002, Leech-Wilkinson publica uma obra sobre as ideologias da interpretação da música medieval, reflectindo sobre as complexas relações entre a investigação musicológica e a indústria de intérpretes e *luthiers* em *The Modern Invention of Medieval Music*.

Uma dos livros mais recentes de síntese da história das práticas interpretativas é *The End of Early Music* de Bruce Haynes. Traçando o desenvolvimento da HIP, desde a

---

<sup>25</sup> Bernard Sherman, “Authenticity in musical Performance”, *The Encyclopedia of Aesthetics*, (New York: Oxford University Press, 1998).

década de 60, Haynes identifica e descreve três abordagens diferentes, de interpretação da Música Antiga (“Romântica”, “Moderna” e “Autêntica”) - designação que é desmontada pelo autor em duas categorias: “retórica” (pré-1800) e “romântica” ou “canónica” (pós 1800).

Haynes define, assim, os estilos de interpretação Romântico e Moderno:

If Romantic protocol was heavy, personal, organic, free, spontaneous, impulsive, irregular, disorganized, and inexact, Modern style is the reverse: light, impersonal, mechanical, literal, correct, deliberate, consistent, metronomic, and regular. Modernists look for discipline and line, while they disparage Romantic performance for its excessive rubato, its bluster, its self-indulgent posturing, and its sentimentality.[...] Modernism’s concerns are accuracy and good intonation, literalism in reading scores, automatic (i.e., predictable) tempos, and limited personal expression.<sup>26</sup>

O entusiasmo pela interpretação historicamente informada ocorre na década de 60 e 70 como reacção à objectividade do modernismo e dá origem ao estilo Histórico (Period Style). “The attributes of Period style like phrasing by gesture, dynamic nuance, inflection (individual noteshaping), tempo rubato, agogic accents and note placing, pauses, and beat hierarchy all tend to run counter to the predictable, the automatic, the machine-like regularity of Modern style”<sup>27</sup>

Em 2012, os autores de *The Historical Performance of Music*, Colin Lawson e Robin Stowell, publicam *The Cambridge History of Musical Performance*, uma história da música ocidental na perspectiva da interpretação.

3 - Ao longo da década de 80, a investigação das práticas interpretativas continuou a alargar-se independentemente do discurso que punha em causa alguns dos pressupostos teóricos da busca da fidelidade histórica e das questões morais e filosóficas deste movimento. Estes trabalhos não têm o pendor prescritivo das obras dos anos 60 e 70.

---

<sup>26</sup> Bruce Haynes, *The End of Early Music*, 49

<sup>27</sup> id. *ibid.*, 59

Em 1989 Mayer Brown e Stanley Sadie editam, para a Norton/Grove Handbooks, *Performance Practice*, em 2 volumes (um para o período até 1600 e outro para a música após 1600), com valiosas contribuições sobre questões práticas<sup>28</sup>. Estes ensaios representam o “estado de arte” no meio académico no campo da “Prática interpretativa”, no final dos anos oitenta. Este termo tem uma entrada no *New Grove Dictionary*<sup>29</sup>, coordenada também por Mayer Brown e com a colaboração de alguns dos investigadores que participaram no livro de 1989.

As revistas especializadas também têm contribuído para o estudo da “performance practice”.

A já citada revista *Early Music* tem desempenhado um papel fundamental, desde a sua fundação na década de 70, na divulgação de ensaios dos mais variados quadrantes do movimento, de pendor mais descritivo de práticas interpretativas ou mais críticos, como os já citados.

Neste campo também é importante referir a publicação periódica *Performance Practice Review*, coordenada por Roland Jackson, com uma vocação mais especializada.

### **A Música Coral**

Na área específica da Música Coral foram publicados dois guias sobre a prática coral histórica: *Choral music: history, style, and performance practice* de Robert Garretson editado em 1993 e *Choral performance: a guide to historical practice*, escrito por Steven Plank em 2004, além dos múltiplos ensaios na *Early Music* por Howard Mayer Brown, Peter Philips e Owen Rees, entre outros.

Recentemente, André de Quadros editou *The Cambridge companion to choral music*. Neste livro Andrew Parrott contribui com um texto sobre a interpretação coral intitulado “A brief anatomy of choirs c. 1470-1770”<sup>30</sup>. Esta síntese histórica abrange aspectos como a questão das Chiavette (claves altas) e os tipos de vozes, policoralidade, utilização de instrumentos e vozes femininas na igreja

---

<sup>28</sup> Howard Mayer Brown e Stanley Sadie, ed., *Performance Practice – Music before 1600* (Londres: Macmillan, 1989)

<sup>29</sup> Howard Mayer Brown, et al. “Performing Practice” in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie e J. Tyrrell (Londres: Macmillan, 2001).

<sup>30</sup> Andrew Parrot ““A brief anatomy of choirs c. 1470-1770” in *The Cambridge companion to choral music*, ed. André de Quadros (Cambridge: Cambridge University Press), 7-26

### III – PRÁTICA INTERPRETATIVA NA ESCOLA DA SÉ DE ÉVORA

#### a. Contexto histórico

A prática polifónica na Catedral de Évora inicia-se no séc. XVI graças ao empenho dos Cardeais D. Afonso e D. Henrique, filhos do Rei D. Manuel. Ambos dispunham de Capela própria e, quando administraram a Sé Episcopal, pretenderam dotá-la de estruturas que permitissem introduzir ou manter a polifonia na liturgia destas igrejas, tal como faziam nas suas próprias capelas.

O Cardeal D. Afonso é nomeado em 1522 e leva consigo o seu Mestre de Capela, Pedro do Porto. Não existe suporte documental suficiente para afirmar que este músico tenha chegado a desempenhar o mesmo cargo na Catedral. Estaria a viver em Évora em 1534<sup>31</sup> mas não se fixou nesse posto visto que, em 1528, Mateus de Aranda é nomeado para exercer as funções de Mestre de Capela e Clastra<sup>32</sup>. Mantém-se dezasseis anos ao serviço da Catedral, sob a regência de Dom Afonso (até a sua morte em 1540) e do Cardeal D. Henrique (entre 1540 – 1564 e 1574 – 1578).

A nomeação de D. Henrique para a Sé de Évora levou o rei D. João III a pedir ao Papa a elevação da diocese a arcebispado, apresentando como principal razão ser pouco digno atribuir um bispado a seu irmão, arcebispo de Braga. A cidade recebia a corte com frequência e a diocese era uma das mais ricas e extensas do país.

A criação de condições para uma prática musical polifónica adequada à dignidade do seu estatuto exigia a manutenção de uma escola para moços de coro. Em 1450 é definido pelo Bispo Vasco Perdigão que o Mestre Escola deve ter a seu cargo o ensino e sustento de quatro moços de coro (Alegria, 1973: 19). Em 1469, no Livro I dos Acordos do Cabido estão listados os nomes de treze capelães cantores. Estas referências são indicadoras da importância da prática musical na Catedral. Contudo, a presença ou não de polifonia na liturgia não está suficientemente documentada. Alegria considera que a utilização do termo *tenorista*, no mesmo código acima citado, pode indicar que já se realizava polifonia no final do século<sup>33</sup>.

Durante a regência do Cardeal D. Afonso foram proporcionadas condições para

---

<sup>31</sup> Manuel Carlos Brito e Luísa Cymbron, *História da Música Portuguesa* (Lisboa: Universidade Aberta, 1992), 40

<sup>32</sup> Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro, *História da Música* (Lisboa: INCM, 1991), 33

<sup>33</sup> Alegria, *História da Escola da Sé*, 14

o estabelecimento de uma escola para que crianças dotadas recebessem formação, a partir dos nove anos. A contratação de músicos por quantias avultadas era, também, um meio de proporcionar um ensino e uma execução musical de qualidade.

Mateus de Aranda tinha como obrigações do seu cargo ensinar cantochão e canto mensural (canto de órgão), dar lições todos dias, excepto domingos e dias de guarda e estar presente no coro e cantar à estante sempre que a liturgia fosse cantada polifonicamente <sup>34</sup>.

O Mestre de Capela espanhol, além da actividade docente, também escreve os primeiros tratados teóricos publicados em Portugal, com intuitos didácticos, “sínteses do conhecimento básico para a correcta execução do repertório musical litúrgico, tanto monofónico como polifónico”<sup>35</sup>.

Com a nomeação para Coimbra em 1544, Mateus de Aranda será substituído por Manuel Dias no Cargo de Mestre de Capela. As funções do Mestre de Clastra, responsável pela formação dos moços de coro, serão exercidas por outro músico. Francisco Velez ocupará este lugar até meados de 1570. O seu sucessor, Padre Manuel Mendes (1578 -1589), revelar-se-á um dos mais bem sucedidos pedagogos da Escola da Sé. O seu aluno Filipe de Magalhães será o responsável por este lugar entre 1589 e 1604, até ir para Lisboa como Mestre de Capela da Misericórdia de Lisboa e Mestre de Música da Capela Real.

No cargo de Mestre de Capela, André Nunes e Cosme Delgado sucedem a Manuel Dias.

No Séc. XVII, os mais destacados mestres de Capela e Clastra serão o Padre Manuel Rebelo, António Pinheiro e Padre Diogo Dias Melgaz (ou Melgás), este formado na Escola dos Moços da Sé de Évora.

Os dois alunos mais prestigiados de Manuel Mendes serão, a par de Magalhães, Duarte Lobo (1564 – 1646) e Frei Manuel Cardoso (1566 – 1650). Estes músicos trabalharam em Lisboa. Lobo ocupou o cargo de Mestre de Capela do Hospital Real e, posteriormente, da Sé de Lisboa. Manuel Cardoso foi Mestre de Capela do Convento do Carmo durante mais de 60 anos.

---

<sup>34</sup> Alvarenga, “On Performance”, 2

<sup>35</sup> Nery e Castro, *História da Música*, 33; sobre o papel dos tratados teóricos de Mateus de Aranda ver Manuel Pedro Ferreira, *Antologia de Música em Portugal, Vol I*, (Lisboa: Arte das Musas, 2008) 85- 86



Os dois compositores também foram, por sua vez, pedagogos de grande reputação na época. Em Lisboa, Duarte Lobo formou grande parte dos seus sucessores no cargo de Mestres da Sé, além de um importante teórico, António Fernandes. Frei Manuel Cardoso manteve uma relação de amizade com o futuro Rei D. João IV o qual, provavelmente, estudou música com o frade carmelita.<sup>36</sup>

Na escola de Évora, Magalhães foi mestre de Estêvão de Brito (que trabalhou em Badajoz) e do espanhol Estêvão Lopes Morago (Mestre de Capela em Viseu)<sup>37</sup>.

Francisco Martins, também aluno da Escola de Moços de Évora onde foi aluno de Manuel Rebelo, trabalhou na Sé de Elvas onde está registada a sua presença por volta de 1650<sup>38</sup>

### **b. Estudos sobre prática interpretativa da Escola da Sé de Évora**

O mais recente trabalho de síntese sobre a prática interpretativa na Escola da Sé de Évora é a comunicação de João Pedro d'Alvarenga "On Performance Practices in mid- to Late-Sixteenth –Century Portuguese Church Music: The Chapel of Évora Cathedral". As fontes primárias principais para este estudo são os regulamentos (ou regimentos) para a Capela e Cantores da Sé. Estes documentos, que se encontram nos arquivos da Sé, contêm informação sobre a prática musical e são citados nas obras de Augusto Alegria.

Pelo estudo destas fontes podemos ter informações sobre dimensão do coro, número de cantores e a sua posição no espaço físico da igreja. Também é possível perceber quais os critérios para escolha do tom e do tempo e o papel que o Mestre de Capela desempenhava na direcção do coro. Sobre a utilização de instrumentos, a tese de Doutoramento de Paulo Estudante *Les pratiques instrumentales dans la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique: XVIe et XVIIe siècles : le ms. 1 du fond Manuel Joaquim*, de 2007, é um dos mais importantes contributos para o conhecimento da práticas instrumentais em Évora.

---

<sup>36</sup> Nery e Castro, *História da Música*, 55

<sup>37</sup> id. *ibid.*, 55-58

<sup>38</sup> José Augusto Alegria, *Polifonistas Portugueses*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa (1984)

## **Funcionamento da capela musical**

Durante os dois prelados de D. Henrique em Évora, que decorrem nos anos de 1540 - 1564 e 1575 – 1578, o funcionamento da capela musical da Sé sofre algumas modificações. No primeiro prelado, a principal mudança é a instituição e organização, em 1552, do colégio de moços de coro, em regime de internato. O número de cantores também aumentou de 14 para 15, entre 1537 e 1544, chegando a contar com 16 cantores. Em meados da década de 90, a Sé teria o mínimo de 10 cantores e 9 instrumentistas o que revela uma mudança no equilíbrio entre vozes e instrumentos com a emergência da policoralidade<sup>39</sup>.

## **Constituição dos coros**

As vozes estão divididas em quatro tipos: Tiple ou tipre, contralto ou contra alta, tenor e contrabaixa ou contrabaixo. As vozes superiores eram atribuídas a adultos (falsete) e alguns moços de coro. A presença de castrati não está suficientemente documentada até 1719. Alvarenga cita algumas fontes onde se refere, de forma ambígua, a eventual utilização destes cantores em Vila Viçosa e Coimbra.<sup>40</sup>

As proporções relativas de cada naipe são difíceis de estabelecer porque não são mencionadas nas listas e folhas de pagamento. Faziam parte do coro leigos – a maior parte - e alguns bacharéis (clérigos subordinados aos cónegos). Alguns cantavam polifonia como se atesta pela lista de Alvarenga<sup>41</sup>. Em 1582 as funções de cantores e clérigos são separadas.

## **Número de Cantores por voz**

A comprovação documental em Portugal aponta para a execução de polifonia a quatro vozes com mais que um cantor por voz ao contrário de alguns estudos sobre a prática interpretativa noutras instituições europeias (como a Capela Sistina<sup>42</sup>) que

---

<sup>39</sup> ver José Abreu, “Sacred Polychoral. Repertory in Portugal, ca. 1580-1660” (Dissertação de Doutouramento, University of Surrey, 2002).

<sup>40</sup> Alvarenga, “On Performance” 4

<sup>41</sup> id. *ibid.*, 4

<sup>42</sup> Jean Lionnet, “Performance Practice in the Papal Chapel during the 17th Century” *Early Music* 15 (1987): 3-15; Richard Sherr, “Performance Practice in the Papal Chapel during the 16th Century, *Early Music* 15 (1987): 452-462

sugerem apenas um cantor por voz<sup>43</sup>

Os regulamentos conhecidos para a capela e para os cantores da Catedral contêm alguns elementos que corroboram esta hipótese.<sup>44</sup>

O regulamento de 1565, por ocasião da visitação do arcebispo D. João de Melo, tem uma cláusula que sugere a interpretação de uma secção ou um peça com um cantor por voz<sup>45</sup> distinguindo *motete* e *singelo*, sendo a decisão, entre uma ou outra opção, da responsabilidade do Mestre de Capela.

O termo *terno* também sugere uma execução com um cantor por parte na polifonia a três vozes. As penalizações para quem se enganasse nos solos, duos e ternos, estavam previstas num regulamento não datado, intitulado “Regimento dos cantores da sé de euora” (provavelmente de meados da década de 90). A designação *terno* ou *singelo* parece estar relacionada com combinações de claves de, pelo menos, duas vozes de âmbitos próximos (geralmente partes agudas). Contudo, estas designações não são frequentes nas fontes musicais.

### **Disposição dos cantores**

A posição dos cantores na estante é referida no regulamento de 1578 indicando que as vozes do mesmo tipo devem ficar juntas (implicando que as partes eram interpretadas por dois ou mais cantores). A posição do mestre de capela também é definida, defronte da estante (no regulamento de meados de 1590) com os tenores e tiples à sua esquerda e baixos e altos à direita, ocupando os moços de coro o espaço central.

### **Utilização do órgão e outros instrumentos**

Parece haver evidências que apontam para a interpretação da polifonia sem acompanhamento, nomeadamente pelo facto de ser requerida uma complexa coordenação entre cantores e instrumentistas. Uma vez que os cantores podiam ser designados para o órgão ou sopros, o mestre de capela deveria ser informado para não

---

<sup>43</sup> Alvarenga, “On Performance” 5

<sup>44</sup> Alvarenga, “On Performance” 5. Alegria, *História*, 129 – 152.

<sup>45</sup> Alvarenga, “On Performance”, 6; José Augusto Alegria, *O ensino e prática da música nas sés de Portugal : da Reconquista aos fins do século XVI*. (Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985), 111

contar com eles na estante, que se encontrava distante do órgão e dos lugares dos instrumentistas<sup>46</sup>.

Várias práticas de interpretação com instrumentos estão descritas nas fontes (o regulamento não datado fornece um exemplo da interpretação em *alternatim* das Completas nos Domingos e dias santos da Quaresma)

A polifonia improvisada sobre o cantochão era uma prática também estabelecida e atestada no regulamento de 1565<sup>47</sup>. O cantochão deveria ser cantado por todos os tenores e baixos (aos quais se juntavam os capelães, bacharéis e os outros beneficiários). Eram realizados ensaios, segundo os regulamentos, para os cantores se familiarizarem com o repertório<sup>48</sup>.

A coordenação entre a capela e o coro era complexa devido ao espaço onde decorriam as cerimónias. A sé tem um coro alto e um coro baixo. No coro alto os cantores e o coro eram colocados frente a frente. No coro baixo, os cantores ficavam na capela da Cruz, do lado da Epístola e o coro na capela-mor.<sup>49</sup>

### **Tom e tactus**

O mestre de capela deveria cantar na estante a parte que escolhesse, dar o tom, marcar o tempo e corrigir os cantores que cometessem erros. O tempo deveria ser escolhido em função do ritmo da liturgia, evitando apressar o oficiante ou deixar tempos mortos. Deveria seguir o tom do coro na interpretação em *alternatim* mas, se achasse o tom muito alto ou baixo, devia avisar o subchante. A comunicação entre a estante e o coro e órgão era feita através mensagens transportadas pelos moços de coro.

Não é muito claro como era determinado o tom no coro, sem órgão ou outro instrumento de afinação fixa. Existe uma referência à altura que tinha em conta o conforto das vozes.<sup>50</sup>

Não existem provas documentais suficientes para questões de emissão vocal ou articulação, dinâmica e fraseado. As referências em fontes de outros países são raras e

---

<sup>46</sup> Alvarenga, “On Performance”, 9

<sup>47</sup> id. *ibid.*, 12

<sup>48</sup> id. *ibid.*, 12

<sup>49</sup> id. *ibid.*, 13

<sup>50</sup> id. *ibid.*, 14

ambíguas na literatura da época.<sup>51</sup>

### **c. Interpretação histórica na discografia da Sé de Évora:**

#### **A perspectiva dos directores corais**

O questionário enviado aos directores inquirindo sobre as opções das práticas interpretativas como articulação, dicção do Latim, utilização de instrumentos, emissão vocal, transposição das “claves altas” revelou como a formação, o background cultural de cada um determina as suas escolhas.

Começamos por analisar um dos tópicos mais difíceis de abordar: a emissão vocal.

A questão da emissão vocal não tem uma resposta clara pela ausência de evidências históricas. Como comprovamos nas gravações deste repertório, os intérpretes optam, quase todos, por um timbre com pouco ou nenhum vibrato.

Para alguns dos directores questionados a produção vocal sem vibrato é óbvia. Amorim e Bo Holten respondem de forma peremptória: ” Sem vibrato!” e “without, of course”, respectivamente. Contudo, o último acrescenta que as vozes tensas, rígidas são piores que aquelas com vibrato contínuo.

Rees refere que este só deve ser utilizado, selectivamente, como um recurso expressivo. Matta fala numa emissão “natural” que evite o vibrato excessivo, retirando-o ou colocando-o “em ataques, dissonâncias e notas longas, por exemplo”. O grupo Olisipo canta com vibrato mas “contido” como refere Armando Possante.

Nenhum dos directores corais menciona razões históricas para adoptar um tipo de emissão ou outro. São opções fundamentadas no gosto pessoal, num ideal sonoro adquirido por influência de uma escola ou tradição coral ou em questões fisiológicas e acústicas. Esta última hipótese, uma posição mais moderada e que vem ao encontro de algumas das interpretações destes directores, é sustentada por Plank (ver nota 50). As decisões sobre a sonoridade e o tipo de emissão vocal têm uma justificação de carácter

---

<sup>51</sup> Para uma abordagem histórica do vibrato na musica coral veja-se Plank, *Choral Performance*, 18-23.

mais empírico do que histórico.

Quanto à articulação, as únicas referências têm relação com a fluência e expressão do texto. Owen Rees evita separar uma mínima pontuada e a semínima seguinte quando correspondem a duas sílabas da mesma palavra (é possível ouvir esta articulação, por exemplo, nas interpretações do coro Ars Nova ou do Vocal Ensemble de Vasco Negreiros). A articulação de motivos melismáticos de notas curtas pode reflectir o desenho desses motivos mas os melismas de mínimas ou figuras mais longas são sempre legato, na interpretação de Rees.

Bo Holten refere-se à articulação como o contorno dos temas, determinado pelo significado das palavras e as exigências do estilo: “a hyper-expressive derivation of the vatican style.”

Para Amorim, o texto também determina a articulação e que a base desta é o cantochão, “sempre presente na liturgia da época”.

O conforto vocal parece ser um elemento consensual e suportado pelas fontes. (Alvarenga e Alegria). A noção de altura absoluta é estranha a este repertório. As transposições de algumas edições (como as de Ivan Moody ou Bruno Turner para a Mapa Mundi) são pensadas com esse objectivo.

O problema das “chiavette”, ou claves altas, não é considerado por todos os intérpretes (Bo Holten afirma: “No special consideration for Chiavette transpositions which I do not really believe in anyway”). Owen Rees transporta-as uma terceira abaixo e Armando Possante uma terceira ou quarta acima.

Nenhum destes intérpretes procura reconstituir temperamentos mesotónicos, buscando antes quintas puras. Owen Rees refere que “I do not impose a detailed system on the singers in terms of widening or narrowing thirds”

Matta determina o pitch pela afinação dos instrumentos (lá3 - 440Hz). Amorim começa por estabelecer o lá3 padrão a 415Hz mas reconhece que o conforto das vozes - condicionado pelo espaço e a hora do dia - se sobrepõe a outros factores.

O texto parece ser determinante na escolha do tactus para a maior parte dos directores. A inteligibilidade do texto pode depender da reverberação do espaço onde as obras são cantadas.

Owen Rees frisa um aspecto que não é referido pelos outros directores. A distinção entre integer valor e proportio dupla deve reflectir-se na interpretação. A alteração da mensuração entre rubricas (que surge nos Requiem de Lobo e de Cardoso) deveria também alterar o andamento uma vez que, segundo o autor, “represents a more deliberate distinction between two signatures than was common at the time”<sup>52</sup>

Para Jorge Matta e Bo Holten a experiência tem um papel fundamental na escolha do tempo. Citando Matta, “Com musicalidade e alguma experiência conseguimos (quase) sempre que a música nos diga qual é o seu tempo”.

Armando Possante ainda indica outros factores a levar em conta na determinação do tactus. O director do Grupo Vocal Olisipo, partindo de um andamento médio de 60 pulsações por minuto (mínima ou semínima, conforme a transcrição), procura adaptar o tempo para uma boa “sustentação das frases longas ou percepção das notas ornamentais mais curtas”.

Os coros oscilam entre 20 elementos ou mais (Coro da Sé Catedral do Porto e Coro Gulbenkian) e grupos vocais com um a dois cantores por voz. Todos utilizam vozes femininas para o soprano. Originalmente, este repertório era cantado, exclusivamente, por vozes masculinas. Neste tópico, a interpretação histórica depara com uma limitação prática de reproduzir as condições originais.<sup>53</sup>

A ausência de castratos (cujo a presença está documentada nas capelas ibéricas), impede a reconstituição actual do mundo sonoro dos coros desse tempo. A utilização de vozes brancas com alto masculino (falsetista ou contratenor) ao lado de tenores e baixos continua a ser utilizada nos coros catedralícios anglicanos. Esta tradição foi amplamente estudada por Peter Phillips<sup>54</sup>.

No Continente, esta prática não tem paralelo. Actualmente, alguns coros de

---

<sup>52</sup> Owen Rees, “Requiem by Frei Manuel Cardoso: The Tallis Scholars: Peter Phillips”, *Early Music* 19 (1991): 145.

<sup>53</sup> ver Plank, *Choral Performance*, 41-43

<sup>54</sup> Peter Phillips, “The Golden Age Regained”, *Early Music* 8 (1980): 3-16; Peter Phillips, “The Golden Age Regained - 2”, *Early Music* 8 (1980): 178-198

Catedrais inglesas estão a integrar vozes femininas (tal é o caso do coro do Queen's College dirigido por Owen Rees).

O número de cantores por voz varia nas interpretações gravadas entre um cantor por voz e 2, 3 ou mais (no caso dos grandes coros catedralícios como Westminster ou Sé do Porto). As evidências históricas abrem a hipótese de interpretação coral com mais de um cantor por naipe. Como já foi referido, a opção era sempre do mestre de Capela.

Pelas repostas ao inquérito, deduz-se que a dimensão do coro foi, na maioria das vezes, decidida pelos meios que estavam à disposição do director coral.

A variante regional do latim parece ser a opção da maior parte dos grupos portugueses. As excepções são o Coro da Sé do Porto e o Coro Gulbenkian. Eugénio Amorim afirma: “Optei pela aquela que me parecia mais adequada e que me parece ter sido mais usada na época”. Jorge Matta usa a variante italiana porque a considera “mais musical e fluida” e não sabe que pronúncia seria utilizada nesse tempo (segunda metade do século XVII). Possante e Rees não justificam a sua opção mas nas notas que acompanham o CD *Officium Defunctorum* pelo Grupo Vocal Olisipo, Armando Possante remete para o trabalho do Prof. Aires Nascimento sobre esta questão.

De acordo com a investigação mais recente de Paulo Estudante, os instrumentos eram utilizados na liturgia da Sé de Évora. Sabemos que algum deste repertório seria acompanhado por sopros e a interpretação em alternatim com o órgão está documentada. (Alvarenga 2013)

Na maior parte das gravações analisadas não se faz uso de instrumentos, em grande medida, por razões que não têm relação directa com a evidência histórica.

Amorim não o faz por questões de ordem prática; Rees faz depender o uso de instrumentos do repertório envolvido mas utiliza-os, quase sempre, quando existe contínuo, evitando a duplicação das vozes por sopros (“doubling of voices by wind instruments can obscure the sung text”)

As limitações orçamentais também condicionam a introdução de instrumentos (Matta provavelmente teriam utilizado mais instrumentos se esta limitação não existisse).

O gosto do intérprete também influencia as suas decisões neste domínio. Na



opinião de Possante foi sempre uma “opção estética” pessoal. Para Bo Holten, os instrumentos levantam problemas de afinação, transparência, fraseado e “a host of other disagreeable things” (!)

Para a realização deste repertório os intérpretes dispõem de poucas transcrições modernas das fontes musicais primárias. O trabalho pioneiro realizado nas décadas de 60 e 70 pelo Cónego Augusto Alegria foi fundamental para a divulgação do repertório da Escola de Évora, através das edições *Portugaliae Musica*. Raimundo identificou num ensaio de 2008 alguns erros que um empreendimento com esta dimensão comporta.<sup>55</sup>

Além do papel da Fundação Gulbenkian na transposição do repertório seiscentista para notação moderna, a *Mapa Mundi*, pelo labor de Bruno Turner, inicia uma série de edições práticas, concebidas para performance, de música sacra ibérica. Para esta série colaboraram, para além de Bruno Turner, o Cónego Augusto Alegria, Ivan Moody, Owen Rees e José Abreu.

Os intérpretes questionados utilizaram estas edições ou prepararam, eles próprios, as transcrições dos originais. Este é o caso de Owen Rees, como refere nos textos que acompanham as gravações. Ivan Moody forneceu edições modernas a Peter Phillips e Harry Christophers. Bernadette Nelson também tem realizado algumas edições para A Capella Portuguesa, dirigida por Rees.

A edição realizada pelo intérprete tem vantagens em relação a uma já preparada. O musicólogo/intérprete pode tomar decisões mais informadas no que respeita, por exemplo, a questões de música ficta ou da métrica e mensuração, diminuindo a distância entre o estudo e edição crítica das fontes e a sua realização prática.

As repostas de Rees ao questionário são as que revelam um conhecimento mais aprofundado das circunstâncias históricas, do contexto litúrgico deste repertório. É curioso analisar a diferença entre a reposta de Bo Holten e Owen Rees à pergunta “Do the performance practice of music from Évora Cathedral Music School has any specificity that you considered while recording this repertory?”:

Rees afirma que as práticas interpretativas do repertório da Sé de Évora são, genericamente, as mesmas de toda música sacra Ibérica desse período (“The

---

<sup>55</sup> José Raimundo, “Um olhar critico sobre algumas edições modernas de música polifónica portuguesa dos séculos XVI e XVII”, *Convergências* 1, (2008)

performance practices relevant to the music of these composers are in general those relevant to Iberian sacred music of the period”). Esta resposta denota um profundo conhecimento das práticas históricas.<sup>56</sup>

Para Holten “We knew very little about it back then”. Na realidade, “back then”, a época em que foi gravado o seu disco, não existiam estudos sobre as práticas interpretativas da Sé de Évora. Contudo, alguns dados já tinham sido apresentados por Augusto Alegria nos seus livros sobre o funcionamento da Capela e do Colégio de Moços da Sé de Évora.

Na opinião de Jorge Matta, não parece existir uma especificidade na interpretação da Escola de Évora. Assim, a sua escolha entre performance a cappella ou com acompanhamento instrumental, por exemplo, parte da “música propriamente dita e das suas características”.

Armando Possante considera que este repertório tem características específicas que determinam as suas “escolhas interpretativas de uma forma geral”. Seria interessante saber quais e de que forma influenciam a sua prática musical.

Eugénio Amorim fornece uma resposta lacónica e enigmática a esta questão: “não necessariamente!”.

No que respeita a ornamentação há algum consenso. Nenhum dos intérpretes questionados pondera acrescentar ornamentos neste repertório:

Rees, mais específico, afirma: “Not where the music adopts what was to become known by the late seventeenth-century as the stile antico. Yes, where the music adopts other styles”;

Jorge Matta considera que a exactidão e contenção da música “não o pedia” e que “a introdução de outras notas iria perturbar esse equilíbrio”;

O director do Ars Nova só introduziria ornamentação na polifonia com vozes solistas, uma de cada vez e raramente na música sacra;

Possante não o faz, geralmente, mas refere o caso específico da música ficta,

---

<sup>56</sup> Esta afirmação pode ser confirmada, por exemplo, confrontando os regulamentos da Capela de Évora com a prática da capela de Filipe III (Robledo, “Questions of Performance Practice in Philip III’s Chapel”, *Early Music* 22 (1994): 198-218)

olvidado pelos outros directores;

Para Amorim, falta um “estudo conclusivo” que permita tomar decisões informadas.

O espaço onde foram realizadas as gravações foi escolhido, primordialmente, por razões acústicas. Todas foram realizadas em igrejas com excepção do Coro Gulbenkian. O seu director considera o Grande Auditório ideal para gravações mesmo que na pós-produção tivesse sido acrescentado um efeito de reverberação “que fica bem nesta música”, nas palavras de Jorge Matta.

Apenas um dos directores achou que a edição da pós-produção modificou o resultado final, como o concebera. Eugénio Amorim escreve: “Inevitavelmente! A música é para ser executada em contexto próprio e específico, para a qual foi concebida!”

#### IV. O REPERTÓRIO DA SÉ DE ÉVORA.

##### a. Fontes

O estudo das fontes musicais dos compositores deste estudo teve como pioneiro o musicólogo Manuel Joaquim que, juntamente com Mário Sampayo Ribeiro e o Cónego José Augusto Alegria estão na vanguarda da divulgação deste repertório.

As fontes encontram-se em dispersas por vários arquivos sendo, naturalmente, o da Sé e a Biblioteca de Évora um dos mais importantes acervos:

Francisco Martins - Biblioteca de Elvas (P-Em e P-Es)<sup>57</sup>

Estevao Lopes Morago – Arquivo distrital de Viseu (P-Va), Museu Grão Vasco, (P-Vm)<sup>58</sup>

Filipe de Magalhães – Viseu, Sé de Évora (P-EVc), Biblioteca da Universidade de Coimbra (P-Cug), Paço episcopal de Lamego (P-LApe)<sup>59</sup>

Diogo Melgaz – Sé de Lisboa e Évora (P-EVc)<sup>60</sup>

Manuel Cardoso – Biblioteca de Évora (P-EVp) Vila Viçosa (P-VV), Coimbra (P-Cug), Florença (I-Fd)<sup>61</sup>

De Duarte lobo chegaram 13 exemplares dos livros impressos na oficina Plantiniana que se encontram em arquivos de Portugal, Espanha e América Latina. Um dos exemplares está em Inglaterra, na Biblioteca Bodleiana da Universidade de Oxford.<sup>62</sup>

---

<sup>57</sup> José Augusto Alegria, introdução a Francisco *Obra Litúrgica* de Francisco Martins (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991) v- xvii

<sup>58</sup> Manuel Joaquim, introdução a *Estêvão Lopes Morago: Várias obras de Música Religiosa “A Cappella”* (Lisboa: FCG, 1961) 7-65

<sup>59</sup> Luís Pereira Leal, introdução a *Filipe de Magalhães: Liber Missarum* de (Lisboa: FCG, 1975) ix-xx.

<sup>60</sup> José Augusto Alegria, introdução a *Diogo Dias Melgas: Opera Omnia* (Lisboa: FCG, 1978) xii – xvii.

<sup>61</sup> José Augusto Alegria, introdução a *Frei Manuel Cardoso: Livro de Vários Motetes* (Lisboa: FCG, 1968), xii-xxxv; José Augusto Alegria, introdução a *Frei Manuel Cardoso: Liber Primus Missarum* (Lisboa: FCG, 1998), xxi- xxv; José Augusto Alegria, introdução *Frei Manuel Cardoso: Liber Secundus Missarum* (Lisboa: FCG, 1970), viii-xiv; José Augusto Alegria, introdução a *Frei Manuel Cardoso: Liber Tertius Missarum* (Lisboa: FCG, 1973), viii-x; José Augusto Alegria, introdução a *Frei Manuel Cardoso: Canticae Beatae Mariae Virginis* (Lisboa: FCG, 1974), xi-xix.

<sup>62</sup> Sobre este exemplar ver Owen Rees, “Beati mortui qui in Domino moriuntur”: A cópia e a interpretação nos séculos XVIII e XIX de *Audivi Vocem* de Duarte Lobo” in *Escola de Música da Sé de Évora*, José Augusto Alegria et al (2004), 87-103

## **b. Edições modernas**

Na data dos primeiros registos fonográficos, as edições com notação moderna são as primeiras transcrições para a *Portugaliae Musica* (PM) da Fundação Calouste Gulbenkian. Esta colecção, iniciada por Santiago Kastner, reflete o estudo efectuado pelos musicólogos Manuel Joaquim (obras de Estêvão Lopes Morago), Cónego José Augusto Alegria (Frei Manuel Cardoso, Diogo Melgás, Francisco Martins) Luís Pereira Leal (Filipe de Magalhães), Miguel Querol Gavalda (Estevao de Brito). Todas as publicações da PM têm um estudo introdutório, de estrutura muito semelhante, constituído por uma resenha biográfica e uma descrição da obra original.

As publicações da Vanderbeek & Imrie da conhecida série *Mapa Mundi*, mais recentes, têm transcrições e edições de Bruno Turner, José Abreu, Ivan Moody e Owen Rees.

Para as gravações, os intérpretes utilizaram para além das referidas edições modernas, transcrições feitas propositadamente para o efeito, a partir das fontes primárias. Tal é o caso de Owen Rees e Bernardette Nelson

## **c. Discografia;**

### **i. Intérpretes e obras gravadas;**

O levantamento desta discografia teve como ponto de partida o trabalho realizado por Júlia-Miguel e Isabel Bernardes. Este trabalho, por sua vez, pretendia complementar a primeira tentativa de sistematização discográfica publicada na *Revista Portuguesa de Musicologia* e iniciada em 1992:

Junto com o trabalho iniciado por Cymbron e Rosa, e apesar de ainda aqui faltar informação, a discografia que apresentamos constitui o segundo esforço no sentido de se criar um mapa do repertório da composição musical em Portugal e de o disponibilizar ao

Dado que o livro foi editado em 2003, houve necessidade de actualizar a lista, bastante completa, daquelas autoras. Desde aquela data até hoje, a crescente facilidade de acesso a catálogos nacionais e internacionais e extensas bases de dados pela Internet, facilitou a tarefa de recolha da informação mais recente. O que exigia dias ou meses de labor há dez anos atrás com a consulta in loco de catálogos físicos, hoje encontra-se disponível em formato digital, num terminal doméstico.

Estas ferramentas digitais permitiram, para além do conteúdo do registo fonográfico, recolher toda a informação contida no CDs (detalhes sobre locais de gravação, imagens das capas, datas de gravação, dados sobre os intérpretes, notas sobre as obras, etc.) sem aquisição do suporte físico. Nos casos em que o acesso ao disco não era viável, estes recursos revelaram-se bastante úteis.

O corpus coligido é constituído por gravações efectuadas entre 1980 e 2013. Procurei registos dos seguintes compositores que fizeram a sua formação na escola de moços da Sé de Évora: Manuel Mendes, Frei Manuel Cardoso, Duarte Lobo, Filipe de Magalhães, Estêvão de Brito, Francisco Martins, Estêvão Lopes Morago e Diogo Dias Melgas.

Os agrupamentos que gravaram repertório destes autores são, na sua maioria, de origem inglesa. Os únicos grupos portugueses que têm registos comerciais de música sacra deste período e origem são: Coro Gulbenkian, Grupo Vocal Olisipo, Coro Polifónico Eborae Musica e Coro da Sé Catedral do Porto. Apenas 7 registos fonográficos em 37 são realizados por coros e ensembles portugueses.

### **Década de 80**

O Pro Cantione Antiqua, dirigido por Mark Brown, é responsável por um dos registos mais antigos de música sacra portuguesa seiscentista. Além do Grupo Vocal

---

<sup>63</sup> Júlia-Miguel Bernardes e Isabel Bernardes. *Uma discografia de CD's da composição musical em Portugal do século XIII aos nossos dias* (Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003), 14.

Olisipo, é o agrupamento com mais gravações de Morago. No início da década de oitenta editaram em disco (ainda em vinil) a *Missa Pro Defunctis* e um *Magnificat* de Frei Manuel Cardoso, a *Missa de Beata Virgine* de Magalhães, e alguns motetes de Morago e Estevão de Brito. Considerada por alguns críticos uma interpretação “antiquada” (ver comentário de Luís Henriques no seu blog a 17 de Dezembro de 2011<sup>64</sup>) foi, contudo, um trabalho pioneiro. Algumas das peças não voltaram a ser gravadas (por exemplo, a *Missa de Beata Virgine Maria* de Filipe de Magalhães ou os motetes de Brito *Ego Dilecto meo* e *Vidi Dominum*). Na década de 90, voltaram a lançar um CD preenchido por obras de Melgás e Morago sob o título *Music of Portuguese Renaissance*.

Outro trabalho pioneiro foi um disco de grande sucesso comercial, pelo William Byrd Choir de Gavin Turner<sup>65</sup>. As obras escolhidas por este director foram a *Missa Pro defunctis* de Duarte Lobo e a *Missa Dilectus meus* de Magalhães. Os dois motetes incluídos neste registo são *Audivi Vocem* de Lobo e *Comissa mea pavesco*, duas das mais populares obras, com várias gravações ao longo dos últimos vinte anos. A razão da popularidade, em Inglaterra, do motete de Duarte Lobo foi estudada por Owen Rees<sup>66</sup>

### **Década de 90**

O Coro Gulbenkian, sob a direcção de Jorge Matta, grava *Obras Sacras* de Diogo Dias Melgaz, ainda na década de 80. Quase todas as composições deste disco - com excepção da *Paixão segundo São Mateus* (ate à data, a única versão gravada), da *Missa Ferialis* e da sequência *Veni Sancte Spiritus* - foram gravadas pelos Pro Cantione Antiqua. As duas últimas viriam a ser registadas, na década de 90, pelo Eborae Musica e pelo Coro da Sé do Porto, respectivamente.

O Coro de Câmara de Lisboa inclui numa colectânea gravada em 1990 um motete de Melgas, *Opera, Quae Ego Facio*.

---

<sup>64</sup> [luiscfhenriques.com/music-of-the-portuguese-renaissance/#more-173](http://luiscfhenriques.com/music-of-the-portuguese-renaissance/#more-173)

<sup>65</sup> Ver comentário de Gavin Turner no blog *On a overgrown path*, 30 de Agosto de 2006, <http://www.overgrownpath.com/2006/08/masses-of-early-music-on-ipods.html>

<sup>66</sup> Owen Rees, “Adventures of Portuguese 'Ancient Music' in Oxford, London, and Paris: Duarte Lobo's 'Liber Missarum' and Musical Antiquarianism, 1650-1850” *Music & Letters* 86 (2005): 42-73

No mesmo ano, o *Requiem* de Frei Manuel Cardoso pelos The Tallis Scholars, dirigidos por Peter Phillips, consegue tornar-se um sucesso comercial que se repercute na crítica discográfica da época (como veremos mais adiante).

No ano seguinte, o segundo disco da série Masterpieces of Portuguese Polyphony, desta vez a cargo do Coro da Catedral de Westminster, contem Motetes e Lamentações de Manuel Cardoso além de obras de D. Pedro de Cristo, Aires Fernandes e João Lourenço Rebelo. Com excepção dos dois motetes *Non Mortui* e *Sitivit Anima mea*, todas as obras são aqui gravadas pela primeira vez.

Em 1992 realizam-se 5 registos de polifonia portuguesa da Escola de Évora. Jeremy Summerly edita as Missas de Requiem de Cardoso e Lobo, a 6 vozes e a 8 vozes, respectivamente, com os Oxford Camerata. Este grupo já tinha dedicado um CD, em 1991, à polifonia ibérica incluindo nesse registo as Lamentações de Estêvão de Brito para a Sexta-feira Santa. A *Missa Pro defunctis* de Lobo (gravada em 92) é incluída num disco editado em 1995, com outras obras ibéricas (Alonso Lobo e Victoria) e uma missa de Orlando di Lasso.

Bo Holten, com o coro Ars Nova, gravou as Lamentações de Quinta Feira Santa de Cardoso, os dois motetes de Duarte Lobo e a Missa *O Soberana Luz* de Magalhães. O disco contem, ainda, outras obras de Trosylho, Pedro Escobar e Manuel da Fonseca.

Os Tallis Scholars, nesse mesmo ano, interpretam a missa de Requiem a 6 vozes de Lobo - único registo até à data desta obra de Duarte Lobo juntamente com a *Missa Vox Clamantis*.

Owen Rees inicia, nesta data, uma série de gravações consagradas à música portuguesa deste período. Paralelamente ao seu labor como investigador, Rees é responsável por sete edições discográficas de repertório ibérico com coros por si dirigidos (A Capella Portuguesa, Cambridge Taverner Choir, Queen's College Choir e Contrapunctus).

A primeira, de 1992, reúne compositores ligados ao mosteiro de Santa Cruz de Coimbra enquadrados pela *Missa Pro Defunctis* a 8 de Duarte Lobo.

Na América Latina, a organista e musicóloga Cristina Bañegas inclui no título *Polifonia en La Nueva España*, o Requiem a 8 vozes de Lobo com o grupo De Profundis Ensemble. Esta é a única gravação da obra de Lobo com acompanhamento instrumental a reforçar as vozes.



No ano de 1993, o coro Holandês Studium Chorale, dedica um CD à polifonia Portuguesa. Entre as obras interpretadas encontra-se a *Missa Pro Defunctis* a 6 vozes de Magalhães (única gravação até à data) e motetes de Cardoso, Brito e Morago.

O Ensemble La Colombina junta-se aos grupos vocais que se dedicam à interpretação de música sacra portuguesa seiscentista. Entre as obras registadas no disco consagrado à música de Quinta Feira Santa encontram-se as *Lamentações* por Estêvão de Brito (já gravadas pelos Pro Cantione Antiqua) e o Magnificat do Primeiro tom de Manuel Cardoso.

O grupo The Sixteen edita o primeiro dos seus dois discos com polifonia portuguesa com interpretações de Motetes e as Missas de Requiem de Duarte Lobo e Manuel Cardoso.

Em 1994 são realizadas três gravações de repertório ibérico. Phillipe Herreweghe dedica um registo a Manuel Cardoso interpretando a *Missa Miserere Mihi Domine* e os dois mais populares motetes de Cardoso, *Non mortui* e *Sitivit anima mea*.

Mark Brown, como foi referido, catorze anos depois do álbum Voces Angelicae, volta a gravar obras de Melgás e Morago, realizando novas versões de duas peças já incluídas no seu primeiro disco (*Commissa mea* e *Oculi mei* de Estevão Morago).

Owen Rees dedica um trabalho discográfico, editado nesse ano, à Capela Real de Lisboa interpretando a Missa *O Soberana Luz* (gravada por Bo Holten) de Magalhães e um *Salve Regina* de Estêvão de Brito

O Grupo Vocal Olisipo realiza em 1995 dois trabalhos discográficos de relevo: o *Officium Defunctorum* de Estevão de Brito e *Responsórios e Matinas de Natal* de Estêvão Lopes Morago. Este repertório de Morago tinha sido, parcialmente, abordado por Mark Brown. Com excepção do motete *Heu Domine*, e de duas rubricas da *Missa pro defunctis*, este é o primeiro registo integral e único, até à data, do Ofício de Defuntos de Brito.

Os The Sixteen gravam o seu segundo disco preenchido com obras de Lourenço Rebelo e Diogo Dias Melgás em 1996. Owen Rees dedica neste ano um registo ao repertório da Semana Santa com vários autores portugueses e estrangeiros dos Séc. XVI e XVII, dos livros de coro da Capela dos Duques de Bragança de Vila Viçosa. Entre as peças escolhidas encontra-se o motete *Asperges Me* de Manuel Mendes (esta a única gravação deste autor de quem se conhece uma *Missa pro defunctis* a 4 vozes e que

mereceria um registo fonográfico).

O Ensemble espanhol La Colombina realiza duas gravações, em 1996 e 1997, onde inclui algumas peças de compositores da escola de Évora: um motete de Cardoso (*Velum Templi*) e um de Estevão de Brito (*Ibant Magi*).

### **Depois de 2000**

O CD *Tenebrae*, gravado em 2000 e editado cinco anos depois, pela mão de Armando Possante contém os responsórios de Semana Santa de Francisco Martins, além da Missa de defuntos a 4 vozes de Frei Manuel Cardoso.

No mesmo ano, 2000, um motete de Cardoso (*Quid Hic Statis*) é incluído na colectânea publicada pelo Choir of the New College Oxford e dirigido por Edward Higginbottom entre obras de Tallis, Victoria, Orlando di Lasso e Byrd.

No segundo disco da série *Music from Renaissance Portugal II* (2001), o Cambridge Taverner Choir volta a interpretar Duarte Lobo (*Missa cantate Domino*) dirigido por Owen Rees e, mais uma vez, alternando as secções da missa com obras para órgão e motetes de outros autores como Pedro de Cristo e Pero de Gamboa.

Em 2004, John Eliot Gardiner introduz, numa colectânea sob o tema genérico das peregrinações a Santiago de Compostela, o motete *Non Mortui* de Frei Manuel Cardoso.

O Coro Polifónico Ebora Musica, dirigido por Pedro Teixeira, edita um disco, gravado em 2004 e lançado em 2005, com obras de Diogo Dias Melgaz, Manuel Cardoso e Francisco Martins. Este é o primeiro e, até agora, único registo da *Missa Philippina* de Cardoso. A *Missa Ferialis* de Melgás foi gravada pelo Coro Gubenkian.

Sob a direcção de Vasco Negreiros, o Vocal Ensemble grava, integralmente, o *Livro de Vários Motetes* de Frei Manuel Cardoso. Este registo, de 2005, é o resultado da edição realizada, por aquele investigador, do referido livro. Algumas das peças já haviam sido gravadas por outros intérpretes (Possante, Teixeira, Bo Holten, Hermans, Harry Christophers, O'Donnell, La Colombina, Higginbottom e Peter Phillips).

Os dois discos *Paradisi Portas* e *Coeli Portas* de 2005 e 2008, respectivamente,

com o Coro do Quenn's College of Oxford, são dirigidos por Owen Rees. Como é habitual, escolhe as obras em função de uma temática. No caso de *Coeli Portas*, aborda a música na capital portuguesa e em Granada durante o período de 1580 a 1640 (Período Filipino), inserindo composições de, entre outros, Duarte Lobo, Aires Fernandez e Pedro de Cristo.

O outro registo é construído à volta da *Missa Paradisi Portas* de Manuel Cardoso incluindo os motetes mais gravados desde a década de 80: *Audivi Vocem, Pater Peccavi* (Lobo); *Sitivit Anima Mea* (Cardoso); *Heu Domine* (Brito).

Entre os mais recentes registos fonográficos encontra-se um disco, pelos King's Singers, com polifonia Ibérica, incluindo duas obras de Diogo Dias Melgas que já tinham sido gravadas pelos Pro Cantione Antiqua.

Em 2010, Eugénio Amorim dedica um CD à Música Sacra Portuguesa Seiscentista com interpretação do Coro da Sé Catedral do Porto. A maior parte das composições são de autores da Escola de Évora sendo algumas a primeira gravação: *O Rex Glorise* (obra policoral) e *Gaudent in Caelis* de Estevao de Brito, o *Magnificat* do 8º Tom de Frei Manuel Cardoso. *Veni Sancte Spiritus* e *Salve Regina* de Diogo Dias Melgaz estão incluídas no CD do Coro Gulbenkian.

Uma última referência à inclusão do motete *Sitivit Anima Mea* de Cardoso no CD de 2013 pelo coro recentemente formado por Owen Rees, Contrapunctus. É a sua segunda versão desta obra e que faz dela a peça mais gravada de sempre do repertório polifónico sacro seiscentista por compositores da Escola da Sé de Évora.

### **Análise das Listas Discográficas**

Em seguida, proponho algumas sistematizações dos dados retirados da discografia.<sup>67</sup>

As edições podem ser inteiramente dedicadas ao repertório português ou incluir outros autores estrangeiros de épocas e origens diferentes. Algumas obras isoladas de autores da Escola de Évora estão inseridas em colectâneas onde se reúnem obras com textos referentes a um tema, ideia, local ou época histórica. Também existem edições

---

<sup>67</sup> Ver Quadros 1-7 em anexo.

dedicadas a um compositor ou a uma parte específica do seu repertório.

Os discos podem classificar-se de acordo as seguintes categorias:

- Polifonia Portuguesa (Gavin Turner, O' Donnell, Bo Holten, Christophers)
- Música renascentista portuguesa<sup>68</sup> (Brown, Rees, Hermans)
- Música de uma capela (Rees: Capela Real de Lisboa e Capela dos duques de Bragança, Vila Viçosa)
- Festas do Ano Litúrgico: Páscoa /Quaresma /Semana Santa e Natal (La Colombina, Possante)
- Compositor(es) (Matta, Christophers, Negreiros, Teixeira, Phillips, Herreweghe)
- Missa e ofício de defuntos (Possante, Phillips, Summerly)

### **Resumo de Obras Gravadas e Intérpretes**

A lista seguinte enumera os directores corais que gravaram repertório seiscentista e o número de discos editados.

Podemos observar a clara disparidade entre a produção de Owen Rees e de outros maestros que se têm dedicado ao repertório coral pré-1700. O único agrupamento português que se destaca é o Grupo Vocal Olisipo, de Armando Possante.

Armando Possante – 3

Bo Holten (Ars Nova)-1

Cristina Bañegas (De Profundis Ensemble) - 1

Eric Hermans (Studium Chorale) -1

Eugénio Amorim (Coro da Sé Catedral do Porto) - 1

---

<sup>68</sup> A designação “música renascentista” pode ser alvo de equívoco quanto ao período histórico da gravação uma vez que alguns destes títulos contêm música de autores da segunda metade do séc. XVII. Veja-se o CD de Mark Brown de 1994 com obras de Melgás e Morago denominado *Music of the Portuguese Renaissance*.

Gavin Turner (William Byrd Choir) -1

Harry Christophers (The Sixteen) – 2

James O'Donnell (Choir of Westminster Cathedral) -1

Jeremy Summerly (Oxford Camerata e Schola Cantorum of Oxford) – 1

Jorge Matta (Coro Gulbenkian) -1

Mark Brown (Pro cantione Antiqua) – 2

Owen Rees (Choir of the Queen's College of Oxford, A Capella Portuguesa  
Cambridge Taverner Choir, Contrapunctus) – 6

Pedro Teixeira (Eborae Musica) -1

Peter Phillips (The Tallis Scholars) – 2

Philippe Herreweghe (Ensemble Vocal Europeen) -1

Vasco Negreiros (Vocal Ensemble) – 1

**Peças de autores da Escola da Sé de Évora, incluídas em Colectâneas:**

<i>Colectânea</i>	<i>Peça / Autor</i>
<i>Santiago a Cappella (John Eliot Gardiner) -</i>	<i>Non Mortui</i> (Manuel Cardoso)
<i>The Golden Age (The King's Singers)</i>	<i>Pia et Dolorosa Mater</i> (Melgaz) <i>In Jejunio et fletu</i>
<i>Polifonia en la Nueva España (Cristina Bañegas) -</i>	<i>Requiem</i> (Duarte Lobo)
<i>Libera nos – The Cry of the Opressed (Owen Rees)</i>	<i>Sitivit Anima Mea</i> (Cardoso)
<i>Sancte Deus (Higginbottom)</i>	<i>Quid Hic Statis</i> (Cardoso)

<i>Christmas in Spain (La Colombina)</i>	<i>Ibant Magi</i> (Brito)
<i>Pasio Iberica (La Colombina)</i>	<i>Magnificat primi toni</i> (Cardoso) <i>Feria 5 coena Domini</i> (Brito)
<i>Feria VI in passione Domini (La Colombina)</i>	<i>Velum Templi</i> (Cardoso)
<i>Lamentations (Jeremy Summerly)</i>	<i>Feria 6 in parasceve</i> (Brito)

A inserção de obras de autores da escola da Sé de Évora nestas colectâneas é justificada nas notas que acompanham as gravações. Por exemplo, a inclusão de *Sitivit anima mea* de Cardoso no disco de Rees *Libera Nos –Cry of the oppressed*, dedicado aos lamentos e preces pela salvação dos povos que sofrem por uma ocupação estrangeira ou um governante opressor é explicada assim pelo director:

*Sitivit anima mea* is appropriate to rituals for the dead, this haunting invocation of desire to see the divine face – the opening words of which chime with those of de Cristo's *Lachrimans sitivit anima mea* – could well have carried also a contemporary meaning in the context of Portuguese aspirations and the belief in John as potential saviour of the nation and future king, in an era when belief in divine kingship was ubiquitous.

Eliot Gardiner coloca o Motete *Non mortui* num disco sobre a música nas rotas de peregrinação a Santiago de Compostela. A escolha desta obra deve-se mais à força expressiva da obra de Cardoso do que a questões históricas. Tess Knigton, nas notas do CD a propósito da obra perdida de Philippe Rogier e que se encontrava listada no catálogo da biblioteca de de D. João IV, escreve:

Almost 250 works are listed in the catalogue of the vast and comprehensive music library of John (João) IV of Portugal, himself a composer as well as an avid collector of music, both printed and manuscript. John IV's love of the *stile antico* of the Golden Age shines through his simple but inspired setting of *Crux fidelis*. This by then conservative musical idiom had found a new lease of life in the late-flowering Portuguese school perhaps best represented by Manuel Cardoso. Many of Cardoso's works, including his

richly contrapuntal *Non mortui qui sunt in inferno*, were printed in Lisbon in the first half of the sixteenth century.

### Obras duplicadas (por autor)

#### Quadro I

Estêvão de BRITO		
<i>Obra</i>	Nº de versões	Directores
<i>Agnus Dei e Communio (Missa Pro defunctis)</i>	2	Possante, Brown
<i>Heu Domine</i>	3	Possante; Hermans; Rees
<i>Lamentações 5 feira</i>	2	Brown; La Colombina
<i>Lamentações de 6 feira santa</i>	2	Brown, Summerly

#### Quadro II

Manuel CARDOSO		
<i>Obra</i>	Nº de versões	Directores (ou ensembles)
<i>Aquam Quam Ego Dabo</i>	2	Negreiros; Teixeira
<i>Domine Tu mihi lavas</i>	2	Negreiros; Teixeira
<i>Ecce mulier</i>	2	Negreiros; Teixeira
<i>In monte oliveti</i>	2	Negreiros, O'Donnell
<i>Lamentações de Quinta feira- Vau, Et Egressus</i>	3	Negreiros, O'Donnell, Bo Holten
<i>Lamentações de Quinta feira- Jod, Manum Suam</i>	3	Negreiros, O'Donnell
<i>Lamentações de Sábado Santo- Aleph, Quomodo...</i>	2	Negreiros; Brown
<i>Libera me</i>	2	Phillips; Hermans
<i>Magnificat secundi toni</i>	2	Herreweghe; Holten

<i>Missa pro defunctis a 4</i>	2	Possante; Negreiros.
<i>Missa pro defunctis a 6</i>	2	Summerly; Phillips Brown
<i>Mulier Quae Erat</i>	3	Negreiros; Phillips; O'Donnell
<i>Ne Recorderis</i>	2	Negreiros; Hermans
<i>Non mortuii</i>	5	Herreweghe; Christophers; Phillips; O'Donnell; Gardiner
<i>Nos Autem Gloriari</i>	3	Negreiros; Phillips; O'Donnell
<i>Quid hic statis</i>	2	Negreiros ; Higginbottom
<i>Sitivit anima mea</i>	6	Herreweghe; Christophers; Phillips; Rees1; Rees 2; O'Donnell
<i>Tristis est anima mea</i>	2	Negreiros ; O'Donnell
<i>Tulerunt lapides</i>	3	Negreiros; Christophers; O'Donnell
<i>Velum templi</i>	2	La Colombina; Negreiros

### Quadro III

Duarte LOBO		
<i>Obra</i>	Nº de versões	Directores
<i>Audivi vocem de caelo</i>	4	Rees; Holten; Turner; Christophers.
<i>Missa Pro Defunctis (a 8)</i>	5	Summerly; Turner; Christophers: Rees; Bañegas
<i>Pater peccavi</i>	3	Rees: Holten; Christophers

### Quadro IV

Diogo Dias MELGÁS		
<i>Obra</i>	Nº de versões	Directores (ou ensemble)
<i>Adjuva nos</i>	3	Brown; Matta; Teixeira



<i>In Ieiunio Et Fletu</i>	3	Brown; Matta; King's Singers
<i>Missa Ferialis</i>	2	Matta; Teixeira
<i>Pia et dolorosa Mater</i>	2	Brown; King's Singers
<i>Recordare Virgo Mater</i>	2	Brown; Matta
<i>Salve Regina</i>	4	Brown; Matta; Christophers; Amorim
<i>Veni Sancte Spiritus</i>	2	Matta; Amorim

#### Quadro V

Filipe de MAGALHÃES		
<i>Obra</i>	Nº de versões	Directores
<i>Asperges me</i>	2	Brown; Rees
<i>Commissa mea pavesco</i>	4	Holten; Turner; Hermans; Rees
<i>Missa O soberana Luz</i>	2	Holten; Rees

#### Quadro VI

Francisco MARTINS		
<i>Obra</i>	Nº de versões	Directores
<i>Caligaverunt</i>	2	Possante; Teixeira
<i>Tenebrae factae sunt</i>	2	Possante; Teixeira

#### Quadro VII

Estevão Lopes MORAGO
----------------------

<i>Obra</i>	Nº de versões	Directores
<i>Commissa mea</i>	2	Brown (1980 e 1994)
<i>De profundis</i>	2	Hermans; Brown
<i>Laetentur caeli</i>	2	Possante; Brown
<i>Laetentur caeli</i>	2	Brown; Rees
<i>Montes Israel</i>	2	Possante; Brown
<i>Oculi mei</i>	2	Brown (1980 e 1994)
<i>Revelabitur</i>	2	Possante; Brown

Pelos quadros apresentados, percebemos que Manuel Cardoso é o compositor com mais composições gravadas. As peças registadas 4 vezes ou mais são:

*Non Mortui* (Manuel Cardoso)

*Sitivit Anima Mea* (Manuel Cardoso)

*Missa Pro defunctis* (Duarte Lobo)

*Audivi Vocem* (Duarte Lobo)

*Commissa mea pavesco* (Filipe de Magalhães)

*Salve Regina* (Diogo Dias Melgas)

Curiosamente, com excepção do Requiem e de *Audivi Vocem*, a obra de Duarte Lobo ainda está por explorar. Diogo Dias Melgas e Morago são compositores, apesar de tudo, mais conhecidos. O disco dos King's Singers inclui dois motetes de Melgas, facto que não será alheio à influência do trabalho dos Pro Cantione Antiqua, e contribuirá, certamente, para uma maior divulgação fora do círculo restrito dos apreciadores da “música antiga”.

## ii. Crítica discográfica e o repertório sacro Ibérico do séc. XVI

O discurso de alguma crítica discográfica pode contribuir para uma análise mais aprofundada das interpretações deste repertório. Uma vez que a maior parte dos grupos são de origem inglesa, é na imprensa de língua inglesa que encontramos quase todas as resenhas dos discos abrangidos por este estudo.

Começamos por encontrar referências à gravação de Gavin Turner da década de 80 na *Early Music*<sup>69</sup> e na *Gramophone* de Janeiro de 1987. É interessante relevar alguns dos adjectivos utilizados para descrever as interpretações: Ivan Moody na *Early Music*, refere, relativamente à *Missa Pro defunctis* de Lobo: “the performance is *taut, clear* and *balanced*, and the singers do not pass over details, such as the lush, unexpected dissonances (...)”<sup>70</sup> (sublinhado meu)

Na *Gramophone* (Janeiro de 1987) o autor da crítica afirma: “the singing is *controlled* and *powerful*, perfection of control being the keynote of this performance”<sup>71</sup> (sublinhado meu). Mais adiante referindo-se à Missa de Magalhães: “The phrasing throughout is *flexible* and *subtle* and the vocal balance well adjusted”<sup>72</sup> (sublinhado meu). Os elementos valorizados pelos críticos são a clareza, o equilíbrio e o controlo da emissão vocal. Estes parâmetros são genéricos e não tem relação directa com questões de interpretação histórica. Os aspectos expressivos, associados ao fraseado e dinâmica, são abordados por Moody utilizando os termos “colour and shading” para designar os contrastes que faltaram na interpretação. Na sua opinião, esta música mereceria uma interpretação mais apaixonada: “music passionate as this deserves passionate performance”<sup>73</sup>.

A única referência a aspectos de interpretação histórica está na *Gramophone*: “One disappointment in this otherwise excellent performance and recording is the sadly missed opportunity of singing the chant according to the square notation of the period.

---

<sup>69</sup> Ivan Moody, “Masterpieces of Portuguese Polyphony by Duarte Lobo; Filipe de Magalhães; William Byrd Choir; Gavin Turner” *Early Music* 15 (1987): 284-285

<sup>70</sup> Moody, “Masterpieces”, 285

<sup>71</sup> id. *ibid.*, 285

<sup>72</sup> <http://www.gramophone.co.uk/review/lôbo-magalhães-sacred-choral-works>

<sup>73</sup> Moody, “Masterpieces”, 285

There is really no excuse, for this notation is given in full in the modern performing editions. These sections could have had the same sombre splendour as the rest of the music if chanted in the style of the early seventeenth century”<sup>74</sup>.

Numa recensão na *Musical Times*<sup>75</sup>, Andrew Thomson faz um levantamento de registos fonográficos de Polifonia Portuguesa entre 1980 e 1994. A mais antiga gravação de música do final do séc. XVI referida pelo autor é o título *Voces Angelicae* dos Pro Cantione Antiqua mas considera-a afectada e antiquada (“redolent [...] of the Anglican cloister”). Thomson refere a tensão exagerada do alto nas vozes superiores, demasiado agudas para sustentar sem esforço.<sup>76</sup>

O *Requiem* de Cardoso, incluído naquele disco dos Pro Cantione Antiqua, voltará a ser gravado, dez anos depois, pelos Tallis Scholars

Tess Knighton, na *Gramophone* de Outubro de 1990, compara as duas edições. Na sua opinião, nenhuma das abordagens resolve inteiramente os problemas que esta música coloca ao intérprete moderno. Na versão de Phillips, mais lenta que a de Mark Brown, mais sonora e muito bem sustentada, “there is a tendency for the overall effect to be rather solid, too often static, the ‘timelessness’ that Phillips clearly hopes to achieve being realized successfully at times but at others the performance seems merely suspended in time with nowhere to go”<sup>77</sup>. Outro problema apontado pela crítica é o equilíbrio. O peso das vozes superiores, “exacerbated by the relatively high pitch adopted here” é desproporcionado em relação às vozes graves da textura. Tess Knighton prefere o âmbito mais grave dos Pro Cantione Antiqua embora as vozes solistas sejam “a little too uneven for comfort”<sup>78</sup>.

Aqui a autora da recensão introduz uma nota interessante sobre as opções que se colocam numa interpretação histórica. Pergunta-se se este repertório deveria ser feito com um cantor por voz ou com coro “though as yet we know too little about the conditions under which Cardoso worked to be able to work out the forces for which it

---

<sup>74</sup> <http://www.gramophone.co.uk/review/lôbo-magalhães-sacred-choral-works>

<sup>75</sup> Andrew Thompson, “Voces Angelicae by Pro Cantione Antiqua; Masters of the Royal Chapel, Lisbon by A Capella Portuguesa; Owen Rees; Stephen Farr; Music from Renaissance Coimbra by A Capella Portuguesa; Owen Rees; Manuel Cardoso, Duarte Lobo by The Sixteen; Harry Christophers; Music of the Portuguese Renaissance by Pro Cantione Antiqua; Mark Brown”, *The Musical Times* 135 (1994): 724

<sup>76</sup> Thompson, “Voces Angelicae”, 724

<sup>77</sup> <http://www.gramophone.co.uk/review/cardoso-sacred-choral-works>

<sup>78</sup> *ibid.*

might originally have been conceived’<sup>79</sup>.

Sobre a gravação efectuada pelos Tallis Scholars do Requiem de Frei Manuel Cardoso, Owen Rees escreve na *Early Music*<sup>80</sup> uma crítica fundamentada na investigação musicológica.

Depois de referir como a transposição à terceira menor superior confere à interpretação uma textura mais clara e considera que “their singing is typically polished and flawless, tending towards a restraint which allows the listener to form his own impression of the music”,<sup>81</sup> faz alguns reparos a questões de rigor histórico que não se encontram com frequência no discurso da crítica discográfica. Entre outras anotações, Rees chama atenção para os seguintes pontos:

- a interpretação alternatim do *Kyrie* (alternando cantochão e polifonia) tal como é sugerido pela fonte, é contornada;

- inclusão na gravação do ‘*Libera me*’ como parte integrante do Requiem não é justificável, entre outras razões, pelo diferença no número de vozes do responsório e das restantes secções;

- manutenção do mesmo andamento em secções com diferentes indicações de mensuração e mudanças de andamento entre secções com a mesma indicação;

- pronúncia italiana do latim;

- ausência de instrumentos no *Magnificat*.<sup>82</sup>

Em 2006, Steven Schwartz, no site Classical Net (<http://www.classical.net/>) tece algumas considerações genéricas sobre som e estrutura:

As I say, I know of no better group for this material than Peter Phillips and his Tallis Scholars. The sound is gorgeous without turgidity, so in tune that it excites you. Most important, Phillips gives these long works shape. The composers themselves provide no help at all. They give you only notes. Many of these requiem movements and motets run six to ten minutes. Whatever expressive structure they have, Phillips has built. I've heard experts beat Phillips up for these very things: the sound is too good; the shaping too intrusive. The goal seems to be a spurious authenticity. After years of living with the authentic but dead, I must

---

<sup>79</sup> *ibid.*

<sup>80</sup> Rees, “Requiem by Frei Manuel Cardoso”, *Early Music* 19 (1991): 145

<sup>81</sup> Rees, “Requiem”, 145

<sup>82</sup> *id. ibid.*, 145

say I prefer Phillips.<sup>83</sup>

É pertinente a alusão aos críticos que condenam Phillips por não procurar uma suposta “autenticidade”. O músico responde a esta controvérsia na conversa com Sherman, a propósito de Palestrina, em *Inside Early Music*<sup>84</sup>.

O *Requiem* a seis vozes de Duarte Lobo, gravado pelos mesmos Tallis Scholars, é elogiado na *Gramophone* de Março de 1993 pelos “aptly-chosen tempos[,] sensitive phrasing and well-judged vocal balance”<sup>85</sup>. O crítico considera que a interpretação não cai na armadilha da insipidez ou distanciamento emocional que a perfeição técnica de coros com este calibre podem apresentar.<sup>86</sup>

O único reparo que o artigo faz à gravação tem, mais uma vez, um suposto fundamento histórico. Considera o crítico que o carácter das secções de cantochão, demasiado rápidas, não faz jus à dignidade e controlo das secções polifónicas na interpretação em alternatim. Afirmo o autor: “There is plenty of evidence in support of such a style of singing of later chant and I cannot imagine why a choir of such professional expertise as The Tallis Scholars can ever allow itself to do otherwise having once discovered understood and achieved this near perfect accord between chant and polyphony”<sup>87</sup>.

Um dos intérpretes mais dedicados à polifonia portuguesa seiscentista é Owen Rees e os seus discos têm recebido, por sua vez, alguma atenção por parte da crítica especializada. Na *Early Music*, por exemplo, as duas gravações de 1994 e 1996 com seu grupo A Capella Portuguesa são referidas por Andrew Thompson na recensão acima citada. A qualidade das vozes “fresh, consistently well placed and blended [...] emphasise the luminous Palestrinian dimension of the music”<sup>88</sup>. A limpidez da textura e sustentação são duas qualidades do coro elogiadas por Thompson.

A crítica da *Gramophone* em Janeiro de 1994 ao seu trabalho com o Cambridge Taverner Choir, de 1992, aponta-o como “one of those rare (all too rare) examples of scholarship and musicianship combining to result in performances that are both

---

<sup>83</sup> <http://www.classical.net/music/recs/reviews/g/gim00205a.php> (5 de Julho de 2014)

<sup>84</sup> Bernard Sherman e Peter Phillips, “Other Kinds of Beauty” in *Inside Early Music, Conversations with performers* (New York: Oxford University Press, 1997)

<sup>85</sup> <http://www.gramophone.co.uk/review/duarte-lobo-sacred-choral-works>

<sup>86</sup> *ibid.*

<sup>87</sup> *ibid.*

<sup>88</sup> Thompson, “Voces Angelicae”, 724

impressive and immediately attractive to the listener”.<sup>89</sup>

O director demonstra um profundo conhecimento da Polifonia Portuguesa mas o interesse desta gravação não é meramente académico. Tess Knighton elogia a qualidade do som coral, a leveza e transparência das vozes superiores e equilíbrio dos acordes nas texturas homofónicas. Refere também os recursos expressivos do músico para dar sentido ao texto: “Rees is not afraid to shape phrases, to use dynamics, to vary the intensity of the sound in the service of the words”.<sup>90</sup>

Knighton afirma mais adiante: “[...] we will never know exactly how the composer would have expected to have heard his music performed (he would certainly have been surprised—and very possibly delighted—by women's voices), but Rees's profound knowledge of and commitment to this repertory certainly pay dividends here”.<sup>91</sup>

Graças ao site da Guild temos acesso a um conjunto de recensões aos dois discos gravados por Owen Rees nessa editora.<sup>92</sup>

Sobre o título *Paradisi Portas*, Ivan Moody escreve, em Junho de 2006, na *Gramophone*: “The Choir of Queen’s College clearly relish singing this music but there are moments when I wish speeds had been a little slower (most notably in the opening *Audi vi vocem* by Duarte Lôbo, which sounds almost perfunctory). Rees is not afraid to have the entire choir sing the chant, as in the alternatim Kyrie of the Mass, an example that could usefully be followed by other conductors, and the choral blend is excellent”.

Já a revista *American Record Guide* não considera o som deste coro à altura de outros coros académicos como Trinity College ou, sequer, dos melhores coros ingleses profissionais. Além disso põe em causa que este som coral (“light and unmistakably English sound”) seja adequado para a música Ibérica.

É curioso que Ivan Moody, com ligações muito estreitas tanto com a tradição inglesa como com a cultura portuguesa, não tenha feito um reparo desta natureza (a única reserva diz respeito à escolha do tempo).

A *International Record Review*, pela mão de Robert Levett, escreve (quase como

---

<sup>89</sup> <http://www.gramophone.co.uk/review/music-from-rennaissance-portugal>

<sup>90</sup> <http://www.gramophone.co.uk/review/music-from-rennaissance-portugal>

<sup>91</sup> *ibid.*

<sup>92</sup> [http://www.classical-music-review-blog.com/?page\\_id=189](http://www.classical-music-review-blog.com/?page_id=189) (7 de Julho)

uma resposta à revista americana): “Those who don’t have a problem with the pure yet complex palate of a youthful mixed choir of this kind (and I don’t) will find the performances more than satisfactory. Ensemble, Intonation and Balance are excellent; Rees’s direction allows for careful yet expressive shaping of phrases according to the meaning of the text, without trumping the composer’s changes in texture.” Voltamos aqui a encontrar uma referência ao cuidado de Owen Rees com os recursos expressivos e equilíbrio da textura, já citados por Tess Knighton na sua crítica.

Glyn Pursglove afirma na sua recensão: “Throughout, the performances are highly competent, the higher voices resonant and sure, the handling of intricate textures generally very clear, the balance between formality of structure and expressive detail well sustained. The programme has been well chosen and constructed and the choir does it justice”.

Esta crítica resume todos os tópicos que começamos a perceber serem comuns a todas análises às gravações deste repertório: características e qualidade do som, transparência e equilíbrio da textura, relação entre estrutura/texto e meios expressivos (fraseado, dinâmica, articulação).

Tess Knighton na *Early Music* <sup>93</sup>, faz um reparo ao equilíbrio das vozes: “The performances by the Choir of The Queen's College, Oxford, are consistently good, though balance tends to favour the outer voices, or, at least, the altos and tenors at times sound a little thin and reedy”<sup>94</sup>.

A captação do ambiente e acústica da Capela é citada também por Levett (“if the acoustic of the Chapel of Queen’s College really sounds as good as Guild’s recording has it, I can’t wait to visit”) e Pursglove (“The recorded sound is excellent and captures well the acoustic of the chapel”). Contudo, as questões técnicas da gravação são, aparentemente remetidas para um segundo plano quando podem ser determinantes para a recepção da obra.

A outra gravação com o Queen’s College *Coeli Porta* recebe críticas bastante positivas de todas as revistas, recolhidas no site da Guild:

*American Record Review*: “The Choir of the Queen’s College is an excellent mixed-voice choir where the women approximate the Sound of English choir Boys. The

---

<sup>93</sup> Tess Knighton, “More Iberian Discoveries”, *Early Music* 34 (2006) 318-324

<sup>94</sup> id. *ibid.*, 322



Balance and Intonation are excellent, and Rees guides them with an appropriate gravity. Rees also offers excellent notes, and there are full texts and translations”.<sup>95</sup>

Ivan Moody, na *International Record Review*, não tão entusiasta mas louvando a qualidade do trabalho, escreve: “Both this work [*Circumdederunt me* de Joan de Ávila] and the outstanding *Laudate pueri* by Pedro de Cristo draw some very fine singing indeed from the Choir of Queen’s College. Elsewhere the performances can sometimes seem a little perfunctory, but there are, in compensation, some unexpectedly outstanding contributions, such as the unison chant singing by the female voices, which go to add lustre to an already impressive recording”.<sup>96</sup>

Na *Gramophone* de Novembro de 1994, Tess Knighton compara algumas das edições de polifonia portuguesa realizadas pelos Pro Cantione Antiqua (PCA) e pelos grupos dirigidos por Owen Rees. Das gravações de Rees elogia “the felicitous blend of research and musicianship [...] with enlightening insert-notes, an attempt at a Portuguese pronunciation of Latin and a very satisfying way of presenting the music, both from the listener's and the academic's point of view”. No que respeita ao trabalho dos PCA, a crítica refere como a aspereza de algumas vozes e o vibrato impedem a clareza de textura conseguida pelo Coro A Cappella Portuguesa. Do ponto de vista expressivo, a interpretação de Mark Brown pode ser eficaz ao trazer “a darkness of sound quality and intensity of tone that works very well in this music” mas o vibrato, segundo Knighton, obscurece a técnica contrapontística e tratamento harmónico da música de Lopes Morago.<sup>97</sup>

A autora desta recensão acrescenta que sabemos pouco sobre o uso de vibrato nos coros das capelas portuguesas e qual a contribuição dos falsetistas e/ou castratos. Acrescenta a autora: “Female sopranos would certainly have been out, though they are now widely accepted as pseudo-boys.”<sup>98</sup> Esta substituição é hoje aceite sem que se ponha em causa a fidelidade às práticas interpretativas históricas. Concluindo, para a crítica, o que interessa é quão bem ou mal a música é servida, qualquer que seja a abordagem escolhida.<sup>99</sup>

Uma referência às gravações realizadas pelos The Sixteen de Cardoso e Lobo

---

<sup>95</sup> [http://www.classical-music-review-blog.com/?page\\_id=138](http://www.classical-music-review-blog.com/?page_id=138)

<sup>96</sup> [http://www.classical-music-review-blog.com/?page\\_id=138](http://www.classical-music-review-blog.com/?page_id=138)

<sup>97</sup> <http://www.gramophone.co.uk/review/melgazmorago-motets>

<sup>98</sup> *ibid.*

<sup>99</sup> *ibid.*

por Martin Anderson no site Classical Net <sup>100</sup>

Alem de elogiar a clareza e leveza das linhas vocais, aprecia a qualidade da captação da acústica ressonante da igreja onde foi gravada (St. Judes on the Hill) transmitindo “the sense of space that music requires”<sup>101</sup>. O crítico compara este registo com a anterior gravação do *Requiem* de Duarte Lobo por Jeremy Summerly considerando que a suavidade do som e a maior proeminência das vozes superiores do Schola Cantorum de Oxford está mais de acordo como aquilo que denomina “a[n] Iberian tang”<sup>102</sup>. (Esta referência ao “carácter ibérico” não me parece fundamentado em critérios históricos...)

Na recensão da *Gramophone*<sup>103</sup> Fabrice Fitch refere a sonoridade do coro como um atributo que faz jus a este repertório: “Both composers [Lobo e Cardoso] share a very Portuguese fondness for sonority, an attribute that The Sixteen possess in abundance. The result is a programme that varies in tone from *robustness* in Cardoso's Mass to *restraint* in Lobo's Requiem and funeral motets”<sup>104</sup>(sublinhado meu). Os dois adjektivos sublinhados são um exemplo da subjectividade do léxico a que os críticos recorrem para descrever características sonoras.

As duas críticas (não sendo as únicas) aludem a supostas características sonoras especificamente portuguesas (ibéricas) mas que remetem, certamente, para uma certa imagem construída por outra cultura e que é projectada neste repertório seiscentista.

Alem dos coros ingleses encontram-se, na imprensa inglesa, críticas a duas gravações de agrupamentos dirigidos por holandeses: o Ars Nova de Bo Holten e o Ensemble Vocal Européen liderado por Philippe Herreweghe.

No artigo da *Gramophone* sobre o primeiro disco, o crítico (que não está identificado no site consultado) aprecia o equilíbrio do coro (sem demasiado peso nas vozes agudas). Refere que o som é bastante diferente dos coros ingleses ou continentais o que nos pode dizer bastante sobre a características vocais do grupo. Tendo a maioria das obras já sido gravada por coros ingleses, o autor compara as interpretações da Missa de Magalhães com a de Owen Rees e dos motetes de Cardoso com as versões gravadas por Christophers e por Gavin Turner, apontando os contrastes de textura e os tempos

---

<sup>100</sup> <http://www.classical.net/music/recs/reviews/c/cc114072a.php>

<sup>101</sup> <http://www.classical.net/music/recs/reviews/c/cc114072a.php>

<sup>102</sup> *ibid.*

<sup>103</sup> <http://www.gramophone.co.uk/review/cardosolôbo-choral-works>

<sup>104</sup> *ibid.*

mais lentos de Holten (em relação a Peter Phillips ou O'Donnell). Afirma o crítico, relativamente ao andamento escolhidos “The leisurely pace never affects the singers’ capacity for sustaining the melodic lines, however; quite the contrary – they seem to gain extra impetus from such intense, meditative concentration”<sup>105</sup>

A capacidade de sustentação do Ars Nova também é anotada por Owen Rees na sua crítica ao CD: “The musicianship on the recording is of a high order, with plenty of intensity (impressively maintained, given some slow speeds)”<sup>106</sup>. Rees também chama a atenção para a articulação (bastante diferente das suas próprias opções): “the articulation struck me as less convincing and occasionally distracting, particularly where the singers break the sound in the middle of a word [...] or breathe in the middle of a sense-unit”. Esta crítica tem, apesar de tudo, uma ressalva: “Of course, we know little about the ways in which singers articulated words and musical phrases at this period”. É interessante perceber como um investigador reconhece as lacunas na reconstituição histórica deste repertório. Os critérios para articulação (neste exemplo) são, em última análise, de ordem prática e não histórica.

É ainda pertinente indicar que apesar das gravações deste disco terem sido efectuadas em 1992, só foi editado depois dos The Sixteen gravarem os motetes de Cardoso e de Owen lançar *Masters of the Royal Chapel*. Seria interessante saber que repercussão teria tido este registo se tivesse chegado ao mercado três anos antes.

A última referência é o disco de Herreweghe dedicado a Manuel Cardoso. A *Gramophone* dedica-lhe um crítica bastante elogiosa:

“Throughout, Herreweghe and his European choir sing superbly, responding sensitively to the words – notably in the longer movements of the Mass which are too often performed perfunctorily – and creating a full and sonorous sound that well suits Cardoso’s music. Full credit, too, to Herreweghe – and the Harmonia Mundi technicians – for achieving such an exceptionally satisfactory balance between the voice parts”<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> <http://www.gramophone.co.uk/review/portuguese-polyphony>

<sup>106</sup> Owen Rees, Portuguese and Spanish Music from the ‘Golden Age’ and beyond, *Early Music* 24 (1996), 354

<sup>107</sup> <http://www.gramophone.co.uk/review/cardoso-missa-miserere-mihi-domine-magnificat>

#### **d. Análise comparativa dos registos fonográficos**

Os parâmetros avaliados nas gravações são os seguintes:

Tempo

Pitch, transposição (edição) \*

Utilização de Instrumentos \*

Ornamentação \*

Articulação

Emissão vocal (vibrato, projecção)

Dinâmica

Pronúncia do Latim \*

Número de Cantores \*

Tipo de coro \*

Local de Captação \*

Ano de Gravação \*

Começamos pelo motete *Sitivit anima mea* de Frei Manuel Cardoso por se tratar da obra com mais registos até à data.

Os quadros comparativos que acompanham as análises incluem os parâmetros assinalados com asterisco. Os restantes serão descritos no texto e acompanhados de exemplos musicais anotados.

Parâmetros Directores	Tempo	Transp.	Instrumentos	Ornamentação	Texto	Nº de vozes	Tipo de coro	Local de Gravação	Ano de Grav.
Phillips (Tallis Scholars)	c. 74	2ª M abaixo	Não	Não	Italiana	14	Misto	Church of Saint Peter and Saint Paul, Norfolk	1990
O'Donnell (Westminster)	c. 65	2ª M abaixo	Não	Não	Italiana	30	Vozes brancas e masculinas	Catedral de Westminster	1991
Christophers (The Sixteen)	66 - 78	2ª M abaixo	Não	Não	Italiano	18	Misto	St. Jude on the Hill	1993
Herreweghe (Ensemble Vocal Europeen)	c.53	4ª P abaixo	Não	Não	Italiano	15	Misto	Abbaye aux Dames de Saintes	1994
Rees (Queen's College)	c.84	2ª M abaixo	Não	Não	Regional	30	Misto	Queen's College, Oxford	2005
Rees (Contrapunctus)	c.63	3ª m abaixo	Não	Não	Regional	10	Misto	Church of St Michael and All Angels, Oxford	2012

## Tempo

O elemento mais imediato num estudo comparativo é a escolha do tempo e as alterações de andamento ao longo da peça. A versão mais rápida é a interpretação de Rees com o Queen's College (84 semínimas<sup>108</sup> por minuto). Este tempo é mantido quase sem oscilações até ao fim. A mais lenta é a de Herreweghe com um tempo 53 mínimas por minuto e com algumas alterações ao longo da gravação. Os The Sixteen também optam por um andamento relativamente lento variando bastante nalgumas

<sup>108</sup> Utilizando a transcrição de Ivan Moody na Mapa Mundi.

secções. As alterações de andamento por este intérprete parecem ser determinadas por razões expressivas (de acordo com o conteúdo e estrutura do texto). Christophers começa com semínima a 66 e no compasso passa a 80 (*ad Deum fortem vivum*). Em *quando veniam*, o andamento fica mais lento (cerca de 70). No verso *et apparebo* volta a 80 e reduz, novamente, no compasso 45 com a secção *quis dabit mihi penas*. No desenho melódico de *et volabo* acelera um pouco e volta ao tempo inicial na última parte reduzindo o andamento, progressivamente, até à cadência final.

Não existem provas documentais que sustentem uma interpretação com estas características. Pelo contrário, a manutenção de um tactus regular seria a prática usual na época.<sup>109</sup>

Owen Rees realiza uma segunda gravação deste motete em 2012 e o andamento escolhido aproxima-se bastante das opções de O'Donnell, gravada há 20 anos. O tempo é bastante regular nestas versões (cerca de 64 mínimas/minuto).

### **Transposição**

Quase todos os coros transpõem uma 2ª maior inferior do tom original na fonte primária. Esta é a transposição sugerida na transcrição moderna, preparada por Ivan Moody, na Mapa Mundi. As únicas divergências são as interpretações de Herreweghe, que transpõe uma quarta perfeita abaixo, e a do Queen's College, uma terceira menor inferior.

O conforto vocal parece ser o critério primário para a transposição escolhida por quase todos os intérpretes mas a escolha do Ensemble Vocal Européen, numa tessitura bastante mais grave, pode ter a ver com uma opção estética do director artístico. No mesmo disco, *Non mortui* é cantado no tom original, quando todas as outras versões gravadas deste motete transpõem uma 2ª ou 3ª superior.

### **Instrumentos**

Nenhuma versão utiliza instrumentos ou apoia as vozes com órgão. Esta escolha é consensual mas, mais uma vez, não parece suportada por opções historicamente

---

<sup>109</sup> Ver Alejandro Planchart, "Tempo and proportions" in *Performance practice: Music before 1600* ed. Stanley Sadie et al (Norton: New York 1990), 126-144.

informadas. A investigação de Paulo Estudante veio trazer uma nova perspectiva sobre presença de instrumentos na liturgia das catedrais portuguesas. Hoje, a opção por não utilizar o órgão ou sopros a duplicar as vozes quando não existe uma indicação clara na partitura (como acontece já nas obras de Morago e Melgas) deve-se a razões de ordem prática ou estética.

### Articulação

A articulação não diverge muito entre os vários coros. O primado do legato domina todas as interpretações. Quase todos os melismas são tratados como legato. A diferença maior encontra-se no tratamento dos motivos rítmicos exemplificados nas figuras 1-4. Alguns coros separam o motivo da nota de apoio (Versão 1- Tallis, Sixteen, Queen's College), outros não acentuam o apoio (Versão 2 -, Westminster, Herreweghe, Contrapunctus).



Fig 1 - Manuel Cardoso, *Sitivit anima mea*, compasso 8-9 (Versão 1)<sup>110</sup>



Fig 2 - Manuel Cardoso, *Sitivit anima mea*, compasso 8-9 (Versão 2)<sup>111</sup>

O mesmo acontece com a articulação do desenho rítmico da figura 3 e 4

<sup>110</sup> Manuel Cardoso, *Tulerunt Lapides; Nos Autem Gloriari; Mulier quae erat peccatrix; Non Mortui qui sunt in inferno & Sitivit anima mea*, ed. Ivan Moody (Vanderbeek & Imrie, 1993), 19

<sup>111</sup> Manuel Cardoso, *Tulerunt Lapides*, 20



Fig 3 - Manuel Cardoso, *Sitivit anima mea*, compasso 22-23 (Versão 1)<sup>112</sup>



Fig 4 - Manuel Cardoso, *Sitivit Anima mea*, compassos 22-23 (Versão 2)<sup>113</sup>

É interessante analisar as diferenças entre as duas versões dirigidas por Owen Rees, não só na articulação como noutros parâmetros.

### **Emissão vocal (timbre, vibrato)**

O “ideal sonoro” da música vocal sacra que encontramos em quase todas as gravações tem uma justificação mais empírica que documental (Howard Brown, já em 1972, fala deste “som” - que permite uma textura onde todas as linhas polifónicas são claramente audíveis - mas não crê que haja um suporte histórico para esta solução.

A tradição dos coros catedralícios ingleses tem, certamente, um papel importante na difusão deste ideal de som coral. Não sendo possível reconstituir as condições originais na interpretação deste repertório, são os grupos ingleses que se aproximam mais da interpretação histórica com os moços de coro, falsetistas e “castrati” do sec. XVI e XVII.

A leveza e clareza dos coros com vozes brancas, quase sem vibrato, que encontramos na gravação de Westminster é emulada por alguns coros com sopranos e contraltos femininos. Naquele coro, as vozes masculinas adultas têm algum vibrato que está praticamente ausente nas vozes brancas. Todos os outros grupos, em maior ou menor grau, procuram um som claro, com vibrato contido. As vozes femininas são, em contrapartida, mais robustas e o equilíbrio entre as várias partes é mais conseguido. Isto é mais notório nos sopranos dos The Sixteen e do Queen’s College que nos das nas

<sup>112</sup> Manuel Cardoso, *Tulerunt Lapidés*, 19

<sup>113</sup> id. *ibid*, 20



outras versões. Este último coro tinha a configuração dos outros coros catedralícios ingleses com vozes brancas de rapazes e homens adultos mas começou, recentemente, a integrar vozes femininas.

### **Tipo de coro**

Todos os coros têm mais de um cantor por voz, sendo o Contrapunctus o mais pequeno (10 elementos) e o coro da Catedral londrina o de maiores dimensões (cerca de 30).

Um problema que se levanta ao intérprete desta obra (e de outras deste período) é o tipo de voz atribuído ao alto. No coro de Westminster, a ausência de vozes femininas não deixa margem para dúvidas mas nos outros esta linha é cantada por contralto masculino, contralto feminino ou uma combinação das duas. Percebe-se na interpretação de Herreweghe que a escolha de uma voz feminina para o alto seria desequilibrada por se tornar muito grave com a transposição escolhida.

### **Dinâmica**

A análise da dinâmica numa gravação é um pouco limitada pelo equilíbrio introduzido na produção. Apesar de Owen Rees e outros afirmarem que o resultado final não altera a interpretação, tal como a conceberam, a simples escolha do local onde os microfones captam o som no local de gravação ou as características acústicas específicas das igrejas podem alterar a percepção das gradações de dinâmica. A audição dos discos em colunas adequadas ou auscultadores também pode condicionar e dificultar a análise deste parâmetro.

Confiando na qualidade dos transdutores onde reproduzi as gravações, pode afirmar-se que o coro que mantém uma gama dinâmica mais reduzida é Westminster.<sup>114</sup> Os coros que introduzem mais contrastes são os The Sixteen (quase sempre acompanhados pelas alterações do andamento já referidas).

As opções de dinâmica são, aparentemente, determinadas pela estrutura e

---

<sup>114</sup> Ver Moody, “Masterpieces”, 285

conteúdo do texto.<sup>115</sup> A associação de determinados gestos musicais ao significado de algumas palavras é explorada pelos intérpretes moldando algumas frases, efectuando crescendos ou diminuendos, conduzindo as linhas melódicas e suportando as notas longas (de forma estática ou dinâmica), acentuando e reforçando sílabas tónicas de palavras-chave e pondo em relevo dissonâncias e cromatismos.

A densidade da textura também tem um peso importante na sensação de intensidade. A forma como Cardoso articula os vários segmentos gera texturas diferenciadas que, intencionalmente, determinam a intensidade com que algumas palavras ou secções são ouvidas. Por exemplo, o início do segmento textual *Ad Deum fortem vivum* é apresentado nas três vozes mais agudas e reiterado mais duas vezes com as restantes partes. O alargamento da textura para seis vozes cria um efeito de crescendo que culmina no movimento cadencial antes da unidade seguinte (*quando veniam*).

Outro efeito que determina a percepção da dinâmica são os registos vocais. As notas mais agudas do primeiro e segundo sopranos são sempre emitidas com mais intensidade e correspondem, quase sempre, ao culminar de uma frase ou segmento. Os intérpretes exploram, naturalmente, este aspecto acentuando ou moldando a dinâmica dessas notas. Em quase todas as gravações a mais aguda é o fá 4 (mi 4 em Rees 2005)<sup>116</sup>

Na interpretação desta peça, algumas opções são comuns a todos os coros. Por exemplo, no compasso 26, acima referido, optam por uma emissão intensa e dramática, adequada ao sentido do texto (“Deus forte e vivo”). Esta ligação entre o conteúdo expressivo e a intensidade da emissão vocal é um campo de investigação da retórica musical que está por desbravar. A comparação que Owen Rees faz entre o tratamento da dinâmica nas interpretações modernas do moteto *Audivi Vocem* com as indicações (acrescentadas a lápis) nas cópias efectuadas entre 1760 e 1840 abre um caminho inexplorado na escrita da história das práticas interpretativas.<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> ver João Pedro d’Alvarenga, *Estudos de Musicologia* (Lisboa: Colibri, 2002) para uma análise aprofundada deste moteto

<sup>116</sup> O equilíbrio das frequências mais altas numa gravação é problemático ao introduzir alguma distorção que pode mascarar a intensidade real com que são emitidas ao vivo.

<sup>117</sup> Owen Rees, “Beati Mortui”(2004)

### **Pronúncia do latim**

Todos os coros, com excepção do Queen's e Contrapunctus seguem a variante romana. Owen Rees opta pela pronúncia regional. Esta escolha é um dos mais evidentes exemplos de escolhas historicamente informadas que este intérprete toma em todas as gravações que efectua desde a década de 90.

### **Local de Gravação**

O espaço preferencial para a realização de gravação deste repertório coral sacro é a igreja. A reverberação natural dos locais escolhidos percebe-se no momento depois da cadência final da peça e é, em maior ou menor grau, posto em relevo na captação sonora. O menor tempo de reverberação é o do Queen's College. Curiosamente, esta versão é a mais rápida com a duração de 3 minutos e 15 segundos (a versão de Herreweghe tem 5 minutos). Isto indica que a escolha do andamento pode estar relacionada com as condições acústicas do local. Com uma maior reverberação, um tempo muito rápido pode prejudicar a inteligibilidade do texto e clareza da polifonia, mas um tempo muito lento num espaço com baixa reverberação e ressonância também é contraproducente.

Será uma interpretação histórica tanto mais “correcta” quanto mais próxima estiver das condicionantes físicas do espaço em que era cantado, originalmente, este repertório? Existe apenas um registo, sem distribuição comercial, de música da Sé de Évora gravado nessa igreja.<sup>118</sup> Contudo, as condições acústicas actuais já não são semelhantes às originais devido à modificação da configuração da capela-mor no séc. XVIII, entre outras alterações. Por essa razão, é virtualmente impossível uma reconstituição das circunstâncias sonoras em que este repertório foi cantado pela primeira vez. Isto acontece na Catedral de Évora como em qualquer outro espaço litúrgico.

### **Ano de Gravação**

Vinte anos separam o primeiro registo e o último. Encontramos vários pontos de contacto entre ambos: a escolha do andamento, a transposição, o desenho do fraseado e

---

<sup>118</sup> O coro Polifónico Eborae Musica gravou em 1996 na Sé de Évora, sob a direcção de Francisco d'Orey, um CD sem distribuição comercial.

da dinâmica.

Contudo, em vinte anos, depois de toda a polémica à volta das questões de “autenticidade” e fidelidade histórica, as divergências fundamentais são a utilização de vozes femininas e do texto latino com pronúncia regional na versão mais recente de Owen Rees. Como frisei anteriormente, há algumas diferenças entre as duas versões de Rees mas a última está, sem dúvida, mais próxima da interpretação de Westminster.

#### *Missa Pro defunctis* – Manuel Cardoso e Duarte Lobo

As missas *Pro Defunctis* de Lobo e Cardoso são das obras mais gravadas desde a década de 80. Analisando, por exemplo, o Graduale das três versões do *Requiem* de Cardoso podemos encontrar elementos comuns e algumas divergências entre as interpretações. A versão de Mark Brown foi realizada 10 anos antes das de Phillips (1990) e Summerly (1992).

#### **Tempo**

O Graduale tem duas partes com signos de mensuração diferentes que, teoricamente, podem reflectir-se no andamento (ver questionário de Rees em anexo). No caso dos PCA, começa com 73 pulsações por minuto se tomarmos a semibreve<sup>119</sup> como tactus (cerca de 140 semínimas). A segunda parte, em □, reduz para quase metade a velocidade com 35 semibreves por minuto.

Os outros coros resolvem estas mudanças de mensuração de forma diferente. Se tomarmos a semibreve como tactus, Summerly faz cerca de 45 pulsações por minuto. Na parte a 4 vozes, *In memoria* é ligeiramente mais rápida com 50 semibreves por minuto.

Os Tallis Scholars optam por um tempo mais lento com 37 pulsações por minuto. O quarteto mantém, aproximadamente, o mesmo andamento.

---

<sup>119</sup> Na transcrição moderna de Ivan Moody, a semibreve corresponde à mínima.

*Missa pro defunctis (Gradual) – Frei Manuel Cardoso*

	Tempo (Seminima)	Transp	Instrumen.	Ornam.	Texto	Nº de vozes	Tipo de coro	Local de Gravação	Ano de Grav.
Mark Brown	c. 130 (C) c. 76 (ç)	2ª m abaixo	Não	Não	Italiano	1 cantor por voz	Vozes masculinas	St. John's Church, Hackney, Londres	1980
Phillips	c. 75 (C) c. 75 (ç)	3ª m acima	Não	Não	Italiano	14 (4 solistas no <i>in memoria</i> )	Misto	Church of Saint Peter and Saint Paul, Norfolk	1990
Summerly	c. 80 (C) c. 100 (ç)	3ª m acima	Não	Não	Italiano	38	Misto	Chapel of New College, Oxford	1992

A mais antiga das versões, registada em 1980. É aquela que interpreta literalmente os signos de mensuração. As outras interpretações não fazem uma distinção tão estrita entre as duas secções. Para Summerly e Phillips, a escolha do tempo parece não levar em conta, meramente, critérios de proporção numérica.

Como refere Owen Rees, na recensão do CD do *Requiem* de Cardoso por Peter Phillips, estas mudanças de mensuração ocorrem não só nesta missa mas também na de Duarte Lobo. Esta distinção entre secções com C (tendo como figura mais pequena a colcheia) e C cortado deveriam reflectir-se na interpretação.

### Transposição

A transposição da versão de Mark Brown é de uma segunda maior inferior em relação ao original. A opção das outras interpretações segue a edição de Ivan Moody (terceira menor superior). A opção dos PCA deve-se às características específicas do grupo, constituído por vozes masculinas. A nota mais aguda no soprano é o do<sup>4</sup>, mais

confortável para realizar sem tensão, em falsete. Além disso, uma transposição mais grave também pode ter um efeito expressivo ao reforçar o carácter fúnebre da composição.

### **Instrumentos**

Nenhum grupo utiliza órgão ou outros instrumentos. Aliás, apenas em uma das gravações conhecidas da liturgia de defuntos intervêm instrumentos. A única exceção é a versão do *Requiem* de Lobo por Cristina Bañegas.

### **Emissão vocal**

É no campo da emissão vocal que encontramos a maior divergência entre a interpretação de Mark Brown e os coros de Phillips e Summerly.

Cada um dos coros tem dimensões distintas, o que se reflecte nas características tímbricas de cada um. Os Tallis têm 12 cantores e o Schola Cantorum de Oxford, mais de 30.

Os Pro Cantione Antiqua (PCA) são formados por cantores solistas com uma colocação vocal quase operática, não se coibindo de utilizar o vibrato. O fundador deste grupo, Bruno Turner, na década de 70, afirma numa entrevista com Peter Phillips: “The new religion is no vibrato, and that is rubbish. Less vibrato is a good thing, but whoever authorized no vibrato?”<sup>120</sup> Turner considera que a clareza do contraponto é apenas um dos elementos da interpretação. “Clarity is fine; but I feel some non-vibrato performances exhibit a new vice of being over-straight and lack the natural shaping and breathing inherent in the music. Passion and warmth are not inappropriate in church polyphony”<sup>121</sup>. A riqueza tímbrica de uma voz plena e vibrante não é desadequada, na sua opinião, para a polifonia sacra.

Esta estética reflecte-se nas interpretações dos PCA que hoje nos parecem datadas, pois o ideal da leveza e transparência da textura, herdado dos coros de Oxbridge, estabeleceu-se quase como uma norma na década de 80. Contudo, a total ausência de vibrato não é seguida literalmente pelos todos os coros que favorecem uma

---

<sup>120</sup> Peter Phillips e Bruno Turner, “Scholarship & Performance”, *Early Music* 6 (1978), 203

<sup>121</sup> Id. Ibid, 203

emissão menos tensa, com uma vibração controlada e expressiva.

### **Dinâmica**

Quanto ao tratamento dinâmico, os Tallis Scholars, que têm a versão mais lenta e sustentada, efectuam um crescendo para culminar em forte no final de cada unidade textual, diminuindo no movimento cadencial para preparar a seguinte (*Dona eis Domine | et lux perpetua | luceat eis*), fazendo, desta forma, uma ligação entre recursos expressivos e a estrutura. Summerly não faz uma distinção tão clara nas transições entre as unidades, mas termina a primeira parte com maior intensidade, mantendo a nota final em forte (ao contrário do que fazem os outros coros). Mark Brown mantém um nível sonoro homogéneo, trabalhando mais com a autonomia expressiva de cada voz.

Não é possível saber se os cantores na época faziam um tratamento expressivo através de subtilezas dinâmicas, moldando as frases para fazer corresponder a interpretação ao conteúdo e estrutura textual. As figurações melódicas e processos harmónicos que mimetizam as imagens do texto seriam também espelhadas no desenho do fraseado, na articulação, andamento e dinâmica?

As interpretações destes grupos demonstram a liberdade de escolha que se coloca ao músico moderno na reconstituição histórica da música coral.

### **Os grupos portugueses**

Apenas 7 das gravações dedicadas a este repertório são efectuadas por agrupamentos portugueses.

O mais profícuo é o Grupo Vocal Olisipo que gravou obras de Lopes Morago, Estevão de Brito, Francisco Martins e Manuel Cardoso. Geralmente, interpretam o repertório ibérico com um cantor por voz (à semelhança de La Colombina e Pro Cantione Antiqua).

Começamos por comparar duas interpretações de *Leatentur Coeli* e *Revelabitur de Morago* pelos PCA e o Grupo Vocal Olisipo (GVO). Este ensemble português também é constituído por solistas profissionais. Os cantores do GVO não inibem completamente o vibrato (embora a voz superior, nesta gravação de 1995, seja mais plana que a do contralto e do tenor cantados por Elsa Cortez e Armando Possante,

respetivamente, que, claramente, controlam e contêm a vibração). A interpretação de Mark Brown, além de optar por um tempo bastante mais rápido em ambas as peças, tem uma emissão com mais vibrato.

Sob o título *Tenebrae*, Armando Possante gravou os Responsórios de Semana Santa de Francisco Martins. O único coro que gravou alguns destes Responsórios, além do GVO, foi o Coro Polifónico Eborae Musica, dirigido por Pedro Teixeira. As duas interpretações (*Caligaverunt* e *Tenebrae factae sunt*) são muito semelhantes no tratamento das dinâmicas, articulação e do tempo. A pronúncia do latim é a regional em ambas as gravações. A única divergência diz respeito à emissão vocal: Pedro Teixeira opta por um som límpido, sem vibrato. O som do GVO é mais vibrante e imprime um maior dramatismo, quase teatral, dadas as características vocais dos solistas.

Os dois discos de Possante e Pedro Teixeira foram editados no mesmo ano do *Livro de Vários motetes* pelo Vocal Ensemble de Vasco Negreiros.

Algumas das composições deste registo ainda não foram gravadas por outros coros. A *Missa pro defunctis* a 4 faz parte do CD *Tenebrae* de Possante. Outros motetes deste livro de Cardoso como *Aquam quam* ou *Domine tu mihi*, entre outros, foram registados por Pedro Teixeira, Higginbottom, Phillips, o grupo La Colombina, Christophers e Herreweghe. As Lamentações de Quinta Feira Santa também foram interpretadas por Bo Holten O'Donnell na década de 90 e as de Sábado Santo por Mark Brown.

Comparemos as versões do motete *Aquam Quam* por Pedro Teixeira e Negreiros. O andamento do Vocal Ensemble, 54 semibreves por minuto, é um pouco mais rápido que o Eborae Musica, com 42 semibreves por minuto. Ambos mantêm o tom original, sem transpor.

Todavia existem algumas diferenças na articulação. Pedro Teixeira opta por manter o som sustentado e legato, mesmo nos motivos com notas mais curtas. Vasco Negreiros articula estes motivos mais rápidos (ver figura). Também separa o final de uma palavra o início da seguinte - por exemplo, quam |ego ou si |quis - e faz estes cortes no meio de uma palavra (por exemplo, bi|berit). Penso que o objectivo é criar um acento nas sílabas tónicas pela articulação. Nenhum outro grupo português<sup>122</sup> utiliza este recurso de forma tão explícita (o qual me parece decalcado da música instrumental) mas

---

<sup>122</sup> Neste aspecto a sua interpretação está mais próxima do coro Ars Nova de Bo Holten.



que pode justificar-se do ponto de vista histórico.<sup>123</sup>

O Eborae Musica apresenta mais contraste de dinâmica que o Vocal Ensemble cujas vozes agudas parecem querer emular o timbre de jovens rapazes, despojado de vibrato.

Outro aspecto que distingue as duas abordagens é a pronúncia do Latim. Vasco Negreiros adopta a variante romana.

Sobre a escolha da pronúncia italianizada ou romanizada e a nacional não há consenso entre as várias interpretações que fazem parte deste trabalho. Creio que a adopção da variante regional pode fundamentar-se historicamente pois a generalização da variante italiana na liturgia católica data do início do século XX. Parece-me uma incongruência realizar este repertório do século XVII com uma pronúncia que só foi introduzida nos meios eclesiásticos três séculos mais tarde.

Todas as interpretações das gravações coligidas são em maior ou menor medida resultado dos movimentos de interpretação informada pela investigação histórica.

As principais diferenças podem sintetizar-se agrupando-as em várias categorias de acordo com critérios como dimensão dos coros, sonoridade e emissão vocal, articulação e fraseado (retórica).

#### Ensemble versus coro

A maior parte dos registos são realizados por coros com 10 ou mais cantores por naipe. A ter em consideração a informação documental, uma reconstituição da configuração original dos coros da Sé de Évora com 15 ou dezasseis cantores é historicamente fundamentada. As interpretações com um cantor por voz também ocorriam se o Mestre de Capela assim o decidisse. Desta forma, as gravações pelos Pro Cantione Antiqua, Grupo Vocal Olisipo e King's Singers são validadas por suporte documental.

---

<sup>123</sup> Ver Plank, *Choral Performance*, 82- 84.

### Ideal sonoro

Quanto ao tipo de som e emissão vocal podemos distinguir a tradição inglesa representada pelos Tallis Scholars, (e que, de certo modo, foram responsáveis por um ideal sonoro que serviu de modelo à interpretação vocal da música do século XVI e XVII), Coro da Catedral de Westminster, The Sixteen, Schola Cantorum of Oxford, William Byrd Choir e os coros dirigidos por Owen Rees. A clareza da textura, o vibrato controlado ou quase ausente, a emulação pelos sopranos do timbre dos moços de coro, a contenção expressiva são alguns dos traços comuns aos grupos de origem inglesa.

Alem dos grupos Portugueses, os únicos agrupamentos continentais são o Studium Chorale, Ensemble Vocal Européen, Ars Nova e La Colombina. Com excepção do ensemble espanhol, os grupos de Herreweghe, Bo Holten e Herman tem aproximações muito semelhantes aos coros ingleses. As diferenças, já assinaladas na revisão da crítica discográfica, são mais notórias ao nível da retórica na articulação, fraseado, desenho das dinâmicas.

Os três coros portugueses têm características tímbricas diferentes uma vez que têm configurações diversas. O Coro da Sé do Porto tem uma grande sonoridade (é o coro de maiores dimensões desta lista de gravações, com mais de 50 elementos); o Eborae Musica, com 20 cantores, está mais perto da abordagem inglesa buscando uma textura mais leve e clara. O Grupo Vocal Olisipo tem mais semelhanças com o seu congénere La Colombina, por se tratar de um grupo de solistas.

### Articulação e fraseado

Todos os grupos procuram reflectir o conteúdo dos textos no tratamento das dinâmicas, no fraseado e articulação.

Os ensembles vocais, com um cantor por voz permitem uma liberdade e flexibilidade expressiva que um coro de maiores dimensões não consegue reproduzir. O dramatismo de interpretações como as do Grupo Vocal Olisipo (principalmente no disco *Tenebrae*) não são igualadas por outros agrupamentos.

Os coros dirigidos por Herreweghe e Bo Holten optam por tempos muito mais lentos e sustentados. Bo Holten, além da escolha do andamentos, utiliza frequentemente *messa di voce*, um recurso expressivo que não se encontra nos coros ingleses mas que

descobrimos no Vocal Ensemble de Vasco Negreiros. A articulação mais fragmentada do coro Ars Nova de Holten é, aliás, criticada por Rees, por interferir na continuidade e inteligibilidade do texto.

O legato e a igualdade do ritmo é uma constante em todas as gravações inglesas, embora Christophers não mantenha o mesmo andamento dentro de uma secção. Esta alteração do tactus é intencional? Será uma licença expressiva?

Peter Phillips, na entrevista a Sherman, refere-se a esta questão, que está ligada a uma tradição anglicana de interpretação litúrgica. O músico fala nas diferenças entre a sua prática no início da carreira e a prática actual:

My views on that have in fact changed--among the few that have. (I don't mean to say that my views on this music haven't matured, but we have been quite consistent in what we've done as far as sound goes, as you can hear from the old recordings.) This business about changing speeds is difficult, because we're so used to pulling out the phrases for the Miserere and speeding up for the Quoniam; we do it because the words suggest to a modern mind that something should be slower or faster. But I'm no longer prepared to do such things, and I think the change came with more understanding of what polyphony is really about. If the polyphonic lines are going without a break through one of what we used to call "slow" sections into one of the "fast" sections, I'm not prepared now to speed up in the middle of a phrase. That's what used to happen, but I now think it spoils, and must spoil, the nature of the counterpoint.<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> Sherman, *Inside Early Music*, 121

## CONCLUSÃO

O modelo metodológico inicial para análise das práticas interpretativas da música coral seiscentista nos registos fonográficos revelou-se, no decorrer do processo de recolha e tratamento da informação, de difícil aplicação por questões de linguagem: a ausência de um quadro conceptual que me permitisse descrever, com rigor, as qualidades sonoras que distinguíssem as diversas interpretações dos directores corais.

Recorri a três fontes diversas para essa descrição: a terminologia da crítica discográfica; a perspectiva dos próprios directores corais; a minha própria avaliação (por audição das gravações com partitura) dos vários parâmetros definidos a partir do modelo de Eitan Ornoy.

O discurso da crítica discográfica anglo-saxónica, em termos globais, avalia os seguintes parâmetros: Tempo; equilíbrio do conjunto e fusão (*blend*) das vozes; afinação (*intonation*), clareza da textura; fraseado e estrutura (*shaping*), captação sonora, rigor ou fidelidade histórica (autenticidade).

São muitas escassas as recensões que põem em causa a interpretação dos coros avaliados. As objecções que se encontram nos textos dizem respeito, curiosamente, a questões de ordem histórica.

Fala-se amiúde de cor e luz ou outra adjectivação imagética para descrever o som do coro. Por diversas vezes referi a subjectividade deste discurso da crítica. Seria interessante compreender como a utilização de determinada terminologia é decodificada pelo leitor destas recensões – se adjectivos como “robustness” ou “Iberian tang”, por exemplo, são entendidos universalmente ou têm interpretações divergentes conforme o background do leitor.

O resultado da análise dos registos fonográficos, (ponderadas as condicionantes referidas) revelou algumas linhas de força na interpretação do repertório sacro ibérico, preponderantes para a concretização dos objectivos desta dissertação.

Como fui frisando ao longo do trabalho, o peso das provas documentais não são tão determinantes no resultado final como projectei no início deste projecto. Isto deve-se a uns quantos factores:

O parco conhecimento de alguns aspectos da interpretação desta música,

nomeadamente, tipo de emissão vocal, articulação, ornamentação dinâmica e melódica;

A impossibilidade de reconstituição das condições originais (ausência de vozes brancas ou castratos, contexto acústico ou litúrgico, por exemplo).

Os estudos especializados e os agrupamentos dedicados à música instrumental superam a literatura e a interpretação histórica do repertório coral. Este facto representa um paradoxo uma vez que o repertório renascentista e maneirista era, primordialmente vocal. A música instrumental, até 1700, ia buscar ao repertório vocal os seus modelos. Howard Mayer Brown afirma, na década, de 70 “Instrumental music did not equal vocal music in importance until the 17th century [...] There are doubtless good reasons why so many of our professional early music groups place more emphasis on instruments than on voices, but we ought always to be aware of the fact that early music means vocal music in the first place.”<sup>125</sup>

Os grupos instrumentais que pretendem reconstituir as práticas históricas têm acesso aos artefactos originais que podem ajudar a compreender como se produzia e como soava a música na época. Estas condições não se podem replicar para a música vocal, como é óbvio. Plank afirma: “The aura of objectivity that the instrumental artifact offers finds no corollary in the voice. The personal, subjective identity of the voice, period or otherwise, makes attempts to generalize from it difficult”<sup>126</sup>

O ideal sonoro que se associa ao estilo vocal da Música Antiga é representado por cantores como Emma Kirkby, Monserrat Figueras ou Kurt Equiluz, entre outros. Como refere Harry Haskell: “Kirkby’s pure, penetrating, choirboy-like soprano epitomizes what many listeners think of as the authentic ‘early music sound’.” Este som é resultado mais do gosto do final do século XX do que de evidências históricas. Haskell acrescenta: “To call Kirkby’s singing authentic – and thus, by implication, to dismiss other kinds of singing as inauthentic – is unwarranted on either historical or aesthetic grounds”.<sup>127</sup>

Alguns directores corais não têm interesse na fidelidade histórica por considerarem que uma interpretação não soaria melhor hoje pelo padrões das audiências modernas. Peter Phillips, na entrevista a Bernard Sherman, afirma que para trazer

---

<sup>125</sup> Howard Mayer Brown, “Choral Music in the Renaissance”, *Early Music* 6 (1978): 164

<sup>126</sup> Plank, *Choral performance*, 3

<sup>127</sup> Haskell, *The Early Music*, 184

aquele repertório para os nossos dias é necessário torná-lo apelativo.<sup>128</sup>

O ideal sonoro que percorre quase todas as gravações deste repertório ibérico é, sem dúvida, influenciado pelo som de Oxbridge, descrito por Phillips em “The Golden Age Regained” e referido na entrevista citada. Phillips opõe a pureza e beleza deste som Inglês “tradicional”, ao som “continental” menos belo mas mais dramático.<sup>129</sup>

A tradição coral inglesa, “produced an astonishingly large pool of skilled choral singers, who can read difficult music at sight, stay perfectly in tune even when singing challenging harmonies, and blend skillfully with each other.”<sup>130</sup> Curiosamente, o repertório coral dos séculos XV- XVI dos compositores continentais foi popularizado por coros ingleses graças, também, a uma forte indústria discográfica centrada em Londres, onde se encontram as principais companhias que divulgaram este repertório.

Bernard Sherman entrevista dois directores corais, Peter Phillips e Paul Hillier que, partindo do estilo de Oxbridge (termo derivado da junção das escolas de Oxford e Cambridge), percorreram caminhos opostos.

Phillips e Hillier divergem em vários tópicos na abordagem do repertório renascentista pelos seus grupos, The Tallis Scholars e Hilliard Ensemble: dimensão dos coros, pronúncia, *pitch*, uso de *musica ficta*, direcção coral. Além destas questões que podem depender do nível de integração na interpretação da investigação histórica, a orientação estética pessoal separa os dois músicos.

Os Hilliard Ensemble não gravaram polifonia portuguesa e o seu repertório alargou-se a outras épocas e estilos. Os Tallis Scholars registaram, como já foi referido, obras de Duarte Lobo e Frei Manuel Cardoso. Este interesse na polifonia ibérica vem na continuidade dos registos da obra de Palestrina. Nas palavras de Phillips o estilo dos Tallis Scholars “is [...] formed on Palestrina”<sup>131</sup>

Contudo, o ideal sonoro veiculado por Phillips não é fundamentado numa pretensa fidelidade histórica: “Phillips has never aimed to re-create original performing styles, and was among the first in the early-music world to publicly question the goal of doing so”.<sup>132</sup> Esta ideia é baseada, em parte, no argumento de não ser possível saber

---

<sup>128</sup> Sherman, *Inside Early Music*, 119.

<sup>129</sup> Sobre as diferenças entre o som “continental” e inglês e o reflexo na crítica musical ver Christopher Page, “The English ‘a cappella’ Renaissance”, *Early Music* (1993): 452 - 471

<sup>130</sup> Sherman, *Inside Early Music*, 100

<sup>131</sup> Hilary Finch, “The Road to Rome from Oxford”, *Gramophone* 72 (1994), 17

<sup>132</sup> Sherman, *Inside Early Music*, 118

como soaria um coro no século XVI. Na opinião de Phillips, isto não retira ao intérprete a responsabilidade de tentar descobrir.<sup>133</sup>

A reconstituição histórica, para o maestro, não é sinónimo de qualidade segundo os padrões actuais. “I don't think there's much future in making it disagreeable to our ears to satisfy some theory, even on the rare occasion when we can substantiate the theory, because then modern audiences won't go for it and we as performers will cut the ground from underneath our feet.”

O dilema que enfrenta o intérprete oscila entre aproximar a audiência ao passado ou trazer o passado até nós. Peter Phillips procura a segunda via.

O ideal sonoro que o director dos Tallis Scholars procura é influenciado pela tradição coral anglicana sobre a qual elaborou alguns ensaios<sup>134</sup>.

No ano em que os Tallis Scholars editaram o *Requiem* de Cardoso, as únicas gravações de repertório coral seiscentista português existentes eram o registo do Pro Cantione Antiqua *Voces Angelicae* e *Masterpieces of Portuguese Polyphony* pelo William Byrd Choir de Gavin Turner. O sucesso do grupo – que já tinha gravado Palestrina, Victoria Byrd, Tallis, e Josquin, entre outros – foi importante para o conhecimento de um compositor periférico do séc. XVII, com uma linguagem híbrida, aparentemente anacrónica, entre o *stilo antico* palestriniano e uma harmonia arrojada.

A preocupação de Phillips com a beleza do som parece ter alguma responsabilidade no êxito comercial dos Tallis. Esta sonoridade tem ganho mais corpo mas com menos cantores, como afirma na entrevista a Sherman “Because they have trained voices, our ten singers today sing more powerfully, more excitingly, and with more varied dynamic control than the twenty amateur singers we used to have.”

Os críticos ingleses, como vimos, elogiam a beleza e perfeição técnica da prestação vocal dos The Sixteen, dos coros dirigidos por Owen Rees, dos Tallis Scholars e dos Scola Cantorum de Summerly. Todos estes apresentam um som claro, definido, com vibrato contido ou ausente. Até as interpretações de Herman, Herreweghe e Holten se aproximam deste ideal sonoro. A clareza destas interpretações será, todavia, ideal para um repertório ibérico pleno de gestos musicais expressivos? Não seria mais apropriada uma abordagem como a dos Pro Cantione Antiqua, como é sugerido por

---

<sup>133</sup> Id. Ibid., 119

<sup>134</sup> Peter Phillips, “Performance practice in 16th century English Choral Music”, *Early Music* 6 (1978): 195-199.

alguns críticos, ou dos ensembles ibéricos La Colombina ou Grupo Vocal Olisipo?

O questionário enviado aos directores, apesar do reduzido número de respostas, foi esclarecedor, revelando que as decisões de interpretação dependem mais de opções estéticas pessoais do que da investigação histórica. Nenhum dos intérpretes que respondeu ao questionário revelou uma atitude dogmática perante as provas documentais.

Que parâmetros podem os coros reconstruir?

Os regulamentos da Capela da Sé de Évora e outras fontes da época são lacónicos quanto a algumas práticas. Hoje sabemos que se introduziam instrumentos na liturgia ou que o repertório podia ser cantado com mais do que um cantor por voz

Contudo, os directores, como comprovámos no que concerne a estes tópicos, não consideraram a comprovação documental mas aspectos de ordem mais pragmática.

Certamente, as gravações de Owen Rees, um académico empenhado na pesquisa das fontes primárias, transporta para as suas interpretações um quadro teórico muito sólido mas ele próprio reconhece que se sabe muito pouco sobre articulação ou como soava esta música. Nalguns parâmetros pode reproduzir o (con)texto original, como o rigor da leitura das fontes musicais ou utilização da pronúncia portuguesa do latim. Quanto à transposição, afinação, constituição e dimensão do coro ou desenho das dinâmicas, as suas referências são a tradição coral inglesa moderna e a sua própria intuição e expressão musical e as condicionantes práticas que tem ao seu dispor

Na realidade, o pouco que sabemos será suficiente para tomar decisões informadas exclusivamente nas evidências históricas? Que margem tem o intérprete? Dado que alguns parâmetros serão sempre impossíveis de determinar quer por falta de informação (incompleta ou ambígua) quer por razões físicas (ausência de vozes de castrati ou vozes brancas/falsete), será legítimo optar, por exemplo, por uma pronúncia histórica do latim mas substituir as vozes brancas ou sopranistas por vozes femininas? Qual o critério para adoptar uns parâmetros e rejeitar outros?

O desconhecimento do tipo de projecção vocal, da articulação ou tratamento da dinâmica deixam uma margem mais ampla ao intérprete ou restringem as suas escolhas?

A investigação musicológica e o conhecimento das práticas interpretativas de cada período alargam, sem dúvida a capacidade de escolha. Há muito que o caminho se



encontra no dialogo entre a evidência histórica, textual, a expressão individual e a realidade prática da interpretação.

## BIBLIOGRAFIA

- Alegria, José Augusto. *História da escola de música da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973
- \_\_\_\_\_. *Polifonistas portugueses: Duarte Lobo, Filipe de Magalhães, Francisco Martins*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984
- \_\_\_\_\_. *O ensino e prática da música nas sés de Portugal : da Reconquista aos fins do século XVI*. Biblioteca Breve 101. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985.
- \_\_\_\_\_. *O Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997
- Alegria, José Augusto, João Pedro d'Alvarenga, Owen Rees e M. Ryan. *Escola de Música da Sé de Évora*. Évora: Casa do Sul Editora, 2004.
- Alvarenga, João Pedro d'. *Estudos de Musicologia*. Lisboa: Colibri. 2002
- \_\_\_\_\_. "On Performance Practices in Mid- to Late-Sixteenth-Century Portuguese Church Music: The Chapel of Évora Cathedral". ensaio apresentado na Medieval and Renaissance International Music Conference, Certaldo, 2013.
- Beard, David e Kenneth Gloag. *Musicology – The Key concepts*. Nova Iorque: Routledge, 2006.
- Bernardes, Júlia-Miguel e Isabel Ramos Bernardes. *Uma discografia de CD's da composição musical em Portugal do século XIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003
- Blount, Gilbert. "Embellishing Sixteenth-Century Music by Howard Mayer Brown". *Notes*, Second Series, Vol. 34, No. 4 (1978): 868-870. <http://www.jstor.org/stable/898058>
- Bowers, Roger. "The Performing Pitch of English 15th-Century Church Polyphony". *Early Music* 8 (1980): 21-28. <http://www.jstor.org/stable/3126631>.
- \_\_\_\_\_. "The Vocal Scoring, Choral Balance and Performing Pitch of Latin Church Polyphony in England, c. 1500-58" *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 112, No. 1 (1986 - 1987): 38-76. <http://www.jstor.org/stable/766257>.
- Brito, Manuel Carlos. "Musicology in Portugal since 1960", *Acta Musicológica* 56 (1984): 29-47. <http://www.jstor.org/stable/932615>.
- Brito, Manuel Carlos de e Luísa Cymbron. *História da música portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.
- Brown, Howard Mayer e Stanley Sadie, ed. *Performance Practice: Music before 1600*. Londres: Macmillan Press, 1989.

- Brown, Howard Mayer. "Choral Music in the Renaissance", *Early Music* 6 (1978): 164-169. <http://www.jstor.org/stable/3125600>.
- Butt, John. "Acting Up a Text: The Scholarship of Performance and the Performance of Scholarship". *Early Music* 24 (1996): 323-332
- \_\_\_\_\_. *Playing with history: the historical approach to musical performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Cook, Nicholas, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson e John Rink, ed. *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Dart, Thurston. *The Interpretation of Music*. London: Hutchinson's University Library, 1954. <http://www.questia.com/read/54329067>.
- Donington, Robert. *The interpretation of early music*. Londres: Faber & Faber, 1963.
- Dreyfus, Laurence. "Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century". *The Musical Quarterly*, Vol. 69, No. 3 (1983): 297-322. <http://www.jstor.org/stable/742175>
- Edidin, Aron "Consequentialism about Historical Authenticity," *Performance Practice Review* Vol. 13, No. 1, Article 2. (2008): 1-13. <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol13/iss1/>
- Fabian, Dorottya. "The Meaning of Authenticity and the Early music Movement; A Historical Review". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* vol 32, n° 2 (2001): 153-167. <http://www.jstor.org/stable/1562264>
- Ferreira, Manuel Pedro. *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e Renascimento, Vol I*. Lisboa: Arte das Musas, 2008.
- Garretson, Robert L. *Choral music: history, style, and performance practice*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1993.
- Harnoncourt, Nikolaus. *The Musical Dialogue: thoughts on Monteverdi, Bach and Mozart*. Oregon: Amadeus Press, 1989.
- Haskell, Harry. *The Early Music Revival: a History*. Londres: Thames and Hudson. 1988.
- Haynes, Bruce. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the 21st Century*. New York: Oxford University Press, 2007.
- Jackson, Roland. "Performance Practice: Criticism, Summary, Discovery," *Performance Practice Review*: Vol. 1: No. 1, Article 2 (1988): 5-9. doi: 10.5642/perfpr.198801.01.2
- \_\_\_\_\_. "Performance Practice: A Manifestation of Our Time?," *Performance Practice Review*: Vol. 3, No. 2, Article 2 (1990): 118-120. doi: 10.5642/perfpr.199003.02.2
- \_\_\_\_\_. "Invoking a Past or Imposing a Present? Two Views of Performance Practice," *Performance Practice Review*: Vol. 9, No. 1, Article 2 (1996): 1-15 doi: 10.5642/perfpr.199609.01.02

- \_\_\_\_\_. "Authenticity or Authenticities? - Performance Practice and the Mainstream". *Performance Practice Review*: Vol. 10, No. 1, Article 2 (1997): 1-10 doi: 10.5642/perfpr.199710.01.02
- Kenyon, Nicholas,. "Editorial", *Early Music* 12 (1984): 2.
- \_\_\_\_\_, ed. *Authenticity and Early Music: A Symposium*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Kerman, Joseph. *Musicology*. Londres: Fontana Press/Collins, 1985.
- Knighton, Tess. "More Iberian Discoveries". *Early Music* 34 (2006): 318-324. <http://www.jstor.org/stable/3805861>
- Kivy, Peter. *Authenticities : philosophical reflections on musical performance*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- Kreitner, Kenneth. "Bad news, or not? Thoughts on Renaissance performance practice". *Early Music* 26 (1998): 322-333. <http://www.jstor.org/stable/3128628>.
- Lawson, Colin e Robin Stowell. *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Leech-Wilkinson, Daniel. "What We Are Doing with Early Music Is Genuinely Authentic to Such a Small Degree That the Word Loses Most of Its Intended Meaning". *Early Music* 12 (1984): 13-16. <http://www.jstor.org/stable/3127147>.
- \_\_\_\_\_. *The Modern Invention of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Lionnet, Jean. "Performance Practice in the Papal Chapel during the 17th Century". *Early Music* 15 (1987): 3-15. <http://www.jstor.org/stable/3137634>
- Luff, Alan. "The Authentic Sound". *The Musical Times*. Vol. 110, No. 1513 (1969): 308.
- Macclintock, C. *Readings in the History of Music in Performance*. Bloomington & Indianápolis: Indiana University Press, 1979
- Monteiro, Francisco e Ângelo Martingo. *Interpretação musical: teoria e prática*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.
- Moody, Ivan. "Masterpieces of Portuguese Polyphony by Duarte Lôbo; Filipe de Magalhães; William Byrd Choir; Gavin Turner". *Early Music* 15 (1987): 284-285. <http://www.jstor.org/stable/3127502>
- Moreira, Paulo Estudante, "Les Pratiques instrumentales de la musique Sacrée portugaise dans son context ibérique. XVIe- XVIIe siècle. Le ms. 1 du fond Manuel Joaquim (Coimbra)" Dissertação de Doutouramento, Université de Paris IV- Sorbonne /Universidade de Évora, 2007.
- Nery, Rui Vieira e Paulo Ferreira de Castro.. *História da música, Sínteses da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991

- Ornoy, Eitan. "Between theory and practice: comparative study of early music performances". *Early Music* 34 (2006): 233-247
- Page, Christopher. "The English 'a cappella' Renaissance" *Early Music* 21 (1993): 452-471 <http://www.jstor.org/stable/3128297>
- Phillips, Peter e Bruno Turner. "Scholarship & Performance" *Early Music* 6, (1978): 199-203 <http://www.jstor.org/stable/3125605>
- Phillips, Peter. "Performance Practice in 16th-Century English Choral Music". *Early Music* 6 (1978): 195-199. <http://www.jstor.org/stable/3125604> .
- \_\_\_\_\_. "The Golden Age Regained". *Early Music* 8 (1980): 3-16. <http://www.jstor.org/stable/3126629>.
- \_\_\_\_\_. "The Golden Age Regained – 2". *Early Music* 8 (1980): 178-198. <http://www.jstor.org/stable/3126777>
- \_\_\_\_\_. "Treble or Soprano? Performing Tallis" *Early Music* 33 (2005): 495-502. <http://www.jstor.org/stable/3519548> .
- Plank, Steven Eric. *Choral performance: a guide to historical practice*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2004.
- Quadros, André de, ed. *The Cambridge Companion Choral Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Raimundo, José Filomeno. "Um olhar critico sobre algumas edições modernas de música polifónica portuguesa dos séculos XVI e XVII", *Convergências* 1 (2008)
- Ramm, Andrea von. "Singing Early Music". *Early Music* 4 (1976): 12-15. <http://www.jstor.org/stable/3126016> .
- \_\_\_\_\_. "Style in Early Music Singing". *Early Music* 8 (1980): 17-20.
- Rees, Owen. "Requiem by Frei Manuel Cardoso: The Tallis Scholars". *Early Music* 19 (1991): 142-145
- \_\_\_\_\_. "Recordings of Iberian Music -- A Survey". *Early Music* 20 (1992): 655-657.
- \_\_\_\_\_. *Polyphony in Portugal c. 1530 – c. 1620: sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*. New York & London: Garland, 1995.
- \_\_\_\_\_. "Portuguese and Spanish Music from the 'Golden Age' and beyond". *Early Music* 24 (1996): 354-355,
- \_\_\_\_\_. "Adventures of Portuguese 'Ancient Music' in Oxford, London, and Paris: Duarte Lobo's 'Liber Missarum' and Musical Antiquarianism, 1650-1850". *Music & Letters*, Vol. 86, No. 1, pp. 42-73 Oxford University Press. 2005.
- Rink, John, ed. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2002
- Robledo, Luís. "Questions of Performance Practice in Philip III's Chapel" *Early Music* 22 (1994): 198-218

- Savall, Jordi. "Performing Early Spanish Music." *Early Music* 20 (1992): 649-653
- Sherman, Bernard D. *Inside Early Music: Conversations with Performers*. New York: Oxford University Press, 1997
- \_\_\_\_\_. "Authenticity in Musical Performance" in *The Encyclopedia of Aesthetics*, editado por Michael J. Kelly. New York: Oxford University Press, 1998
- \_\_\_\_\_. "Conducting early music", in *The Cambridge companion to conducting*, editado por J. A. Bowen. Cambridge: Cambridge University Press, 2003
- Sherr, Richard "Performance Practice in the Papal Chapel during the 16th Century" *Early Music* 15 (1987): 452. <http://www.jstor.org/stable/3137594>
- Smith, Brenda *Cantare et sonare: a handbook of choral performance practice*. Chapel Hill: NC, Hinshaw Music Inc, 2006
- Taruskin, Richard . "The Authenticity Movement Can Become a Positivistic Purgatory, Literalistic and Dehumanizing". *Early Music* 12 (1984): 3-12
- \_\_\_\_\_. *Text and act : essays on music and performance*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1995.
- Temperley, Nicholas. "The Movement Puts a Stronger Premium on Novelty than on Accuracy, and Fosters Misrepresentation". *Early Music* 12 (1984):16-20
- Thomson, Andrew. "Voces Angelicae by Pro Cantione Antiqua; Masters of the Royal Chapel, Lisbon by A Capella Portuguesa; Owen Rees; Stephen Farr; Music from Renaissance Coimbra by A Capella Portuguesa; Owen Rees; Manuel Cardoso, Duarte Lobo by The Sixteen; Harry Christophers; Music of the Portuguese Renaissance by Pro Cantione Antiqua; Mark Brown". *The Musical Times*, Vol. 135, No. 1821 (1994): 724

### **Polifonia: Edições modernas**

- Alegria, José Augusto, ed. *Francisco Martins: Obra Litúrgica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.
- \_\_\_\_\_, ed. *Diogo Dias Melgás: Opera Omnia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978
- \_\_\_\_\_, ed. *Frei Manuel Cardoso: Livro de Vários Motetes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1968.
- \_\_\_\_\_, ed. *Frei Manuel Cardoso: Liber Primus Missarum*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Frei Manuel Cardoso: Liber Secundus Missarum*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Frei Manuel Cardoso Liber Tertius Missarum* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

- \_\_\_\_\_. *Frei Manuel Cardoso: Canticae Beatae Mariae Virginis* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.
- Henriques, Luís, ed. *Duarte Lobo(1564?-1646): Audivi Vocem de Caelo; Pater Peccavi*. Lisboa: Edições MPMP | Polyphonia, 2012.
- Joaquim, Manuel, ed. *Estêvão Lopes Morago: Várias obras de Música Religiosa “A Cappella”*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1961.
- Leal, Luís Pereira, ed. *Filipe de Magalhães: Liber Missarum*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1975.
- Moody, Ivan, ed. *Manuel Cardoso (1566-1650): Tulerunt Lapides; Nos Autem Gloriar; Mulier quae erat peccatrix; Non Mortui qui sunt in inferno & Sitivit anima mea*. Isle of Lewis: Vanderbeek & Imrie, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Manuel Cardoso (1566-1650): Missa pro defunctis*. Isle of Lewis: Vanderbeek & Imrie, 1991.
- Turner, Bruno, ed. *Duarte Lôbo (c.1563-1646): Audivi Vocem de Caelo*. Isle of Lewis: Vanderbeek & Imrie, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Duarte Lôbo (c.1563-1646): Missa pro defunctis*. Isle of Lewis: Vanderbeek & Imrie, 1985.

## DISCOGRAFIA

- Amorim, Eugénio e Coro da Sé Catedral do Porto. *Quam Pulchri – Música Sacra Portuguesa do séc. XVII*. Numérica NUM 1203. 2010
- Brown, Mark e Pro Cantione Antiqua. *Music of the Portuguese Renaissance*. Hyperion CDA66715. 1994.
- \_\_\_\_\_. *Voces Angelicae. Portuguese Renaissance Church Music*. Teldec (Das Alte Werk) 4509-93690-2 (3 CDs). 1981.
- Christophers, Harry e The Sixteen. *Manuel Cardoso and Duarte Lôbo*. Collins Classics 14072. 1994.
- \_\_\_\_\_. *A Golden Age of Portuguese Music*. COR 16032. 2005
- D'Orey, Francisco e Eborae Musica Coro Polifónico. *Polifonistas dos séculos XVI e XVII da Sé de Évora*. Eborae Musica. 1996.
- Gardiner, John Eliot e Monteverdi Choir. *Santiago a cappella. Soli Deo Gloria* SDG 710. 2010.
- Higginbottom, Edward e Choir of New College Oxford. *Sancte Deus: Renaissance Sacred Polyphony*. Erato 2564-67541-2. 2000
- Hermans, Eric e Studium Chorale. *Choral Music from the Portuguese Renaissance*. Globe GLO 5108. 1993.
- Herreweghe, Philippe e Ensemble Vocal Européen. *Manuel Cardoso: Missa Miserere Mihi Domine*, HMC 901543. 1997.
- Holten, Bo e Ars Nova. *Portuguese Polyphony*. Naxos 8.553310. 1995
- La Colombina. *Passio Iberica*. Accent ACC 9394. 1993
- \_\_\_\_\_. *In Natali Domini*. Accent ACC96114. 1996.
- \_\_\_\_\_. *Victoria: Feria VI in Passione Domini*. Accent ACC 97124. 1997
- Leitão, António e Coral Ensaio. *Música Antiga Portuguesa*. Grupo Desportivo e Cultural do BPA GDC BPA 001. 1997.
- Matta, Jorge e Coro Gulbenkian. *Diogo Melgaz: Obras Sacras*. PORTUGALSOM CD 870035/PS. 1993
- Negreiros, Vasco e Vocal Ensemble. *Frei Manuel Cardoso: Livro De Varios Motetes... E Ovtras Covsas*. AM 002. 2005
- O'Donnell, James e Westminster Cathedral Choir. *Masterpieces Of Portuguese Polyphony – 2*. Hyperion CDA66512. 1992.
- Phillips, Peter e The Tallis Scholars. *Frei Manuel Cardoso: Requiem*. Gimell 454 921-2. 1990.



- \_\_\_\_\_. *Duarte Lobo: Requiem*. CDGIM 028. 1992
- Possante, Armando, e Grupo Vocal Olisipo. *Tenebrae*. Dargil DI00003 2. 2005.
- \_\_\_\_\_. *Estevao de Brito: Officium Defunctorum*. Movieplay MOV. 3-11037. 1995.
- \_\_\_\_\_. *Estêvão Lopes Morago: Responsorios e Motetos de Natal*. Movieplay MOV. 3-11041. 1996.
- Rees, Owen, e A Capella Portuguesa. *Masters of the Royal Chapel, Lisbon*. Hyperion CDA66725. 1994.
- \_\_\_\_\_. *Holy Week at the Chapel of the Dukes of Braganza*. Hyperion CDA66867. 1996.
- Rees, Owen, e Choir of the Queen's College of Oxford. *Paradisi Portas - Music from 17th Century Portugal*. 2005
- \_\_\_\_\_. *Caeli porta: 17th-century sacred music from Lisbon & Granada*, GMCD 7323, 2008
- Rees, Owen, e Cambridge Taverner Choir. *Music from Renaissance Portugal I*. Herald, HAVPCD 155. 1993.
- \_\_\_\_\_. *Music from Renaissance Portugal II*. Herald, HAVPCD 277. 2002.
- Rees, Owen e Contrapunctus, *Libera Nos: The Cry of the Opressed*, Signum Records SIGCD338. 2012.
- Summerly, Jeremy, and Schola Cantorum of Oxford. *Portuguese Requiem Masses: Lôbo - Cardoso*. Naxos 8.550682. 1993.
- Summerly, Jeremy e Oxford Camerata. *Lamentations*. Naxos 8.550572. 1992.
- \_\_\_\_\_. *Victoria – A. Lobo-D. Lobo-Lassus: Masses*. Naxos 8.553240. 1995
- The King's Singers. *The Golden Age – Siglo de Oro*. Signum SIGCD119. 2008.
- Teixeira, Pedro e Eborae Musica Coro Polifónico. *Polifonistas da Escola de Música da Sé de Évora*. Numérica NUM1130. 2005.
- Turner, Gavin e William Byrd Choir. *Masterpieces Of Portuguese Polyphony*. Hyperion CDA66218, 1986

## **Anexo 1**

**Questionário enviado aos directores corais.**

Caro...

Estou a realizar uma dissertação para a obtenção do Mestrado em Ciências Musicais, sob a orientação do Prof. Doutor Paulo Ferreira de Castro, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

O tema é a prática interpretativa da polifonia litúrgica dos compositores da Escola da Sé de Évora, nomeadamente, Duarte Lobo, Frei Manuel Cardoso e Filipe de Magalhães.

Este projecto tem como objectivo contribuir para um conhecimento mais aprofundado das várias abordagens à interpretação da música coral seiscentista.

Para este fim, elaborei uma discografia com todos os registos (com distribuição comercial) de obras dos autores referidos, efectuados entre 1980 e 2012.

Para complementar esta análise, foi sugerido pelo meu orientador inquirir os directores dos coros para obter mais informação sobre as opções interpretativas nos parâmetros que discriminarei mais abaixo.

Neste sentido, venho solicitar a sua colaboração para responder a algumas questões.

1 - Que critérios utilizou na escolha dos seguintes parâmetros?

- a) Afinação, diapasão, transposição (pitch )
- b) Tempo (andamento, tactus).
- c) Pronúncia do Latim (Italiana ou regional)
- d) Tipo de ensemble coral (um cantor por voz, coro misto ou c/vozes brancas)
- e) Produção vocal, emissão sem/com vibrato ?

2 - A utilização ou não de instrumentos na polifonia foi uma opção baseada em questões de ordem prática ou de investigação histórica?

3 - Que edição musical utilizou (fac-simile do original, Portugaliae Music, Mapa Mundi ou outra)?

3 – As práticas interpretativas da música da Escola da Sé de Évora têm alguma especificidade que tenha levado em consideração na gravação deste repertório?

4 - Consideraria introduzir algum tipo de ornamentação nesta polifonia?

5 – A escolha do local de gravação deveu-se às características acústicas do espaço ou outros factores?

6 - Considera que o tipo de captação sonora e a pós-produção da gravação alteraram, de alguma forma, o resultado final da interpretação, tal como a concebeu?

## Respostas ao questionário

### Eugénio Amorim

1 - Que critérios utilizou na escolha dos seguintes parâmetros?

a) Afinação, diapasão, transposição (pitch )

Inicialmente este não era um aspecto que levava muito em conta. Contudo, com algum estudo, comecei a optar por uma afinação padrão média de cerca de 415Hz. Contudo, dependendo das obras, que poderiam ter um contexto diverso, i.e. desde obras para três vozes masculinas e uma branca até outras, fui optando de acordo com a dificuldade/facilidade em execução por parte dos cantores que tinha perante mim, que foi quase sempre SATB ou SMsATBarB (6 vozes). Questões como o momento do dia em que se cantava, ou o espaço acústico influenciaram por vezes a opção pela afinação. A afinação de um coro é por natureza natural / pura, nunca temperada. Sempre que possível assim fiz. Como lidei basicamente com amadores, ainda que bem formados, era basicamente nas notas de duração mais longa em que tal era possível.

b) Tempo (andamento, tactus).

O tempo era determinado quer pelas indicações de compasso, quer muito pelo texto - seja quanto ao significado, como à sua compreensão, assim como ainda ao ritmo harmónico (visto aqui num sentido lato), tendo ainda em conta as condições de reverberação da sala em que as obras eram apresentadas.

c) Pronúncia do Latim (Italiana ou regional)

Optei pela aquela que me parecia mais adequada e que me parece ter sido mais usada na época: italiana.

d) Tipo de ensemble coral (um cantor por voz, coro misto ou c/vozes brancas)

Trabalhei na maior parte das vezes com ensembles de grande dimensão, mas também tive a oportunidade - e tenho agora - de trabalhar com ensembles a 1 ou máximo 2 por voz.

e) Produção vocal, emissão sem/com vibrato ?

Sem vibrato!

2 - A utilização ou não de instrumentos na polifonia foi uma opção baseada em questões de ordem prática ou de investigação histórica?

A opção pela não utilização, deveu-se acima de tudo por motivos de ordem prática.

3 - Que edição musical utilizou (fac-simile do original, Portugaliae Music, Mapa Mundi ou outra)?

Basicamente Portugaliae Musica, ainda que nalguns casos eu próprio tenha feito a transcrição a partir de fac-similes. Raramente utilizei a Mapa Mundi ou outras.

4 – As práticas interpretativas da música da Escola da Sé de Évora têm alguma especificidade que tenha levado em consideração na gravação deste repertório? Não necessariamente!

5 - Consideraria introduzir algum tipo de ornamentação nesta polifonia?

Sem estudo conclusivo, não!

6 – A escolha do local de gravação deveu-se às características acústicas do espaço ou outros factores?

Sim, devido às características acústicas do espaço.

7 - Considera que o tipo de captação sonora e a pós-produção da gravação alteraram, de alguma forma, o resultado final da interpretação, tal como a concebeu?

Inevitavelmente! A música é para ser executada em contexto próprio e específico, para a qual foi concebida!

Cumprimentos,

Eugénio Amorim

## **Armando Possante**

1 - Que critérios utilizou na escolha dos seguintes parâmetros?

a) Afinação, diapasão, transposição (pitch )

A transposição foi escolhida em função do conforto das vozes dos cantores. Na maioria dos casos foi feita transposição entre uma segunda maior e uma terceira menor acima do tom original (em lá= 440Hz), exceção feita a excertos escritos em claves altas, que foram transpostos entre uma terceira menor e uma quarta perfeita acima do original.

b) Tempo (andamento, tactus).

O tactus médio escolhido é cerca de 60, variando se este valor é o da semínima ou o da mínima (transcrição a metade do valor original). Nalguns casos foram feitas pequenas adaptações ao tactus para respeitar o ambiente sugerido pelo texto, permitir a maior perceptividade possível das palavras e a capacidade de sustentação de frases longas ou a percepção das notas ornamentais mais curtas.

c) Pronúncia do Latim (Italiana ou regional)

Foi feita a opção pela pronúncia regional do latim.

d) Tipo de ensemble coral (um cantor por voz, coro misto ou c/vozes brancas)

No que diz respeito a gravações de polifonia ibérica fiz duas gravações com um cantor por voz e duas em que houve duplicações (dois cantores) de algumas vozes em algumas peças. Foram sempre usadas vozes masculinas e femininas (sopranos e altos).

e) Produção vocal, emissão sem/com vibrato ?

A emissão é feita com vibrato, obviamente contido.

2 - A utilização ou não de instrumentos na polifonia foi uma opção baseada em questões de ordem prática ou de investigação histórica?

A ser uma de ambas terá sido mais uma opção prática, embora na realidade tenha sido sempre uma opção estética e de gosto pessoal.

3 – As práticas interpretativas da música da Escola da Sé de Évora têm alguma especificidade que tenha levado em consideração na gravação deste repertório?

A nível concreto e específico da gravação não. Há, evidentemente, características que considero específicas do repertório e que influenciam as minhas escolhas interpretativas de uma forma geral.

4 - Consideraria introduzir algum tipo de ornamentação nesta polifonia?

De forma geral não acrescento qualquer ornamentação, exceção feita à música ficta

5 - As características acústicas do local de gravação tiveram algum peso na sua escolha?

Sim. O tempo de reverberação e a qualidade do retorno sonoro ouvido pelos cantores foi determinante. Fundamental também foi a escolha (ou não) de locais com pouco ruído exterior.

6 - Considera que a pós-produção da gravação alterou, de alguma forma, o resultado final da interpretação, tal como a concebeu?

Não. Tendo estado presente em todo o processo de edição fiz sempre questão de que o resultado fosse o mais aproximado possível à minha concepção inicial.

## Owen Rees

### 1. What criteria did you use on choosing the following items:

#### a. Pitch and tuning

Pitch: this is partly dependent on cleffing. High-clef ('chiavette') pieces I usually transpose down by a third.

Tuning: I rely on the singers to be sensitive to the need to tune sufficient of the fifths as perfect fifths. Beyond that, I do not impose a detailed system on the singers in terms of widening or narrowing thirds.

#### b. Tempo

This is dependent on the text and style of the piece. In some repertory (notably, some Requiem Masses), the distinction between integer valor and proportio dupla continues to be exploited by composers well into the seventeenth century, and this needs to be reflected in performance.

#### c. Articulation

This is again partly dependent on text. I avoid the articulation between - for example - a dotted minim and the following semiminim (which one hears in many performances) where this figure involves two syllables of a single word. Articulation of melismatic short-note figures may reflect the shape of those figures. Melsimata involving minims or longer values I treat as legato.

#### d. Latin pronunciation (Italian or Regional)

Regional.

#### e. Type of vocal ensemble

With Contrapunctus: typically ten voices (most often 4S 2A 2T 2B), but dependent on the repertoire.

#### f. Vocal production/emission with or without vibrato

Vibrato used selectively as an expressive device.

### 2. The use (or not) of instruments when working with polyphony was an option based in practical reasons or in an historical research?

A mixture of both factors, and dependent on the repertory involved. Where instruments are used, this is most frequently continuo (keyboard plus sometimes e.g. harp). I rarely use instrumental doubling of voices by e.g. wind instruments in sixteenth-century and early seventeenth-century repertory. This is partly for financial



reasons, although it is also the case that doubling of voices by wind instruments can obscure the sung text.

3. Which musical edition did you use? (fac-simile from the original, Portugaliae Music, Mapa Mundi or other)?

Often my own editions, made from the original sources. Sometimes e.g. Mapa Mundi.

4. Do the performance practice of music from Évora Cathedral Music School has any specificity that you considered while recording this repertory?

The performance practices relevant to the music of these composers are in general those relevant to Iberian sacred music of the period.

5. Would you consider introduce some kind of ornamentation on this polyphony?

Not where the music adopts what was to become known by the late seventeenth-century as the *stile antico*.

Yes, where the music adopts other styles.

6. The selection of the recording place was due to its acoustics or other features?

Largely acoustics.

7. Do you consider the recording and its post-production changed, in some way, the final result, as you conceived it?

No: the performances are very much as we performed the repertoire in concert.

Best wishes, and good luck with your project,

Owen Rees

## Jorge Matta

Caro Octávio Martins

Realizei os concertos e as gravações das obras de Melgás há bastantes anos, e não posso já lembrar-me de tudo o que terei pensado para a sua interpretação. Esta é, portanto, uma resposta vaga e que pode não corresponder inteiramente à verdade.

- afinação: 440. Os instrumentos de que dispunha eram a 440 (o órgão podia ser transposto a partir do teclado, mas não a sacabuxa). Além disso a tessitura era conveniente para o coro;
- o tempo é sempre dado pela própria música. Apesar de várias teorias sobre os tempos e suas relações é sempre a melodia e a sua fluência, e por outro lado o maior ou menor grau de variação harmónica que o determina. Com musicalidade e alguma experiência conseguimos (quase) sempre que a música nos diga qual é o seu tempo;
- pronúncia italiana do latim, que para mim é muito mais musical e fluida. Não sei que pronúncia do latim seria utilizada em Portugal nesse tempo;
- coro misto, aquele que tinha à disposição, com o qual faria os concertos e a gravação
- o Coro Gulbenkian. Creio que seriam mais ou menos 5 ou 6 cantores por voz;
- emissão vocal com vozes timbradas naturais, mas evitando o vibrato excessivo, e utilizando-o especificamente, ou a sua ausência, em momentos específicos (ataques, dissonâncias, notas longas, por exemplo);
- escolha de instrumentos: a que me pareceu adequada para o tipo de música. Este tipo de música era feita a cappella ou com instrumentos conforme o uso local mas também em função da disponibilidade ou não de instrumentos. Além disso neste gravação tinha que ser comedido na utilização de instrumentos, por questões orçamentais. Talvez tivesse utilizado mais instrumentos, um quarteto de metais, por exemplo, se não tivesse essas limitações orçamentais;
- edição Portugaliae Musica;
- mais do que uma especificidade global de Évora, que me parece aliás não existir, parti da música propriamente dita e das suas características. As Turbas, por exemplo, são cruas e directas, soando bem a cappella, tirando partido do dramatismo da palavra e das mudanças de sonoridade vocal. As Lamentações, por exemplo, com uma polifonia muito cheia e complexa, soam bem com algum apoio instrumental, para além de facilitar a estabilidade da afinação. Cada peça teve a instrumentação, ou não, que me pareceu mais conveniente para a própria peça;
- não introduzi nenhuma ornamentação porque cada peça não o pedia. Cada linha melódica é contida e tem uma escrita muito exacta, tanto melódica como harmonicamente, e a introdução de outras notas apenas iria perturbar esse equilíbrio;
- a gravação foi feita no Grande Auditório Gulbenkian, que tem uma acústica perfeita para gravações. Alguma reverberação foi introduzida artificialmente em estúdio, na fase de montagem final;
- a montagem final não modificou em nada a interpretação, apenas introduziu um som de igreja, com alguma reverberação, que fica bem nesta música.

Espero que tenha sido útil.

Bom trabalho

Jorge Matta

## Bo Holten

Dear Octavio

I have heard from Luís Toscano that our recording has been quite influential and important for early music in Portugal. We are very proud of that, - and I still think it is quite a satisfying CD, considering its age. Almost 25 years!

1. What criteria did you use on choosing the following items:

1. Pitch and tuning

2. Pitch was chosen where the pieces sat best for the singers I had at hand. No special consideration for Chiavette transpositions which I do not really believe in anyway (Have had a long correspondence with David Crook on this!)

3. Tuning is, as always with singers a cappella, aiming at the absolute: Pure fifths and octaves. Most thirds are usually too high, but we had no endeavour singing in meantone.

b. Tempo

What the text and the music demanded, - also implying a considerable amount of experience in working in 16th cent polyphony.

c. Articulation

Shape of themes most often dictated by the meaning of the words, and the demands of the style: a hyper-expressive derivation of the vatican style.

d. Latin pronunciation (Italian or Regional)

Modern Italian. Many choral directors waste a lot of time on strange pronunciations, but no one really knows anything about how these texts were being sung

e. Type of vocal ensemble

Some parts with 2 voices, some with solo voices, rarely anything else.

f. Vocal **production**/emission with or without vibrato

Without, of course. But this question is unanswerable as there are so many aspects to it. Stiff voices are even worse than vibrato-fillede, for instance.

2. The use (or not) of instruments when working with polyphony was an option based in practical reasons or in an historical research?

Instruments in polyphony always 1) cloud the polyphony, 2) make the singers sing too loud and unvaried, 3) create severe intonation problems, 4) makes the phrasing inflexible.....and a host of other disagreeable things.

3. Which musical edition did you use? (fac-simile from the original, Portugaliae Music, Mapa Mundi or other)?

## Modern editions and transcriptions

4. Do the performance practice of music from Évora Cathedral Music School has any specificity that you considered while recording this repertory?  
We knew very little about it back then.
5. Would you consider introduce some kind of ornamentation on this polyphony?  
Only if singing solo voices, only one at a time, and much more often in secular music.  
Rarely in church.
6. The selection of the recording place was due to its acoustics or other features?  
Acoustics, of course.
7. Do you consider the recording and its post-production changed, in some way, the final result, as you conceived it?  
Strange question...., but no....I have always been against too much editing....it stops the natural flow!!

All the best  
Bo Holten

## **Anexo 2**

### **Lista de Discos ordenada por ano de gravação**

Director artístico/Agrupamento	Coro	Título/obra	Data de gravação
Brown, Mark	Pro Cantione Antiqua	<i>Voces Angelicae. Portuguese Reanaissance Church Mus</i>	1980
Turner, Gavin	William Byrd Choir	<i>Masterpieces Of Portuguese Polyphony</i>	1986
Matta, Jorge	Coro Gulbenkian	<i>Diogo Melgaz: Obras Sacras</i>	1988
Gutierrez, Teresita	Coro de Câmara de Lisboa	<i>Coro de Câmara de Lisboa</i>	1990
Phillips, Peter	The Tallis Scholars	<i>Frei Manuel Cardoso: Requiem</i>	1990
O'Donnell, James	Westminster Cathedral Choir	<i>Masterpieces Of Portuguese Polyphony – 2</i>	1991
Summerly, Jeremy	Oxford Camerata	<i>Lamentations</i>	1991
Bañegas, Cristina	De Profundis Ensemble	<i>Polifonia en la Nueva España</i>	1992
Holten, Bo	Ars Nova	<i>Portuguese Polyphony</i>	1992
Phillips, Peter	The Tallis Scholars	<i>Duarte Lobo: Requiem</i>	1992
Rees, Owen	Cambridge Taverner Choir	<i>Music from Renaissance Portugal I</i>	1992
Summerly, Jeremy	Schola Cantorum of Oxford	<i>Portuguese Requiem Masses: Lôbo - Cardoso</i>	1992
Summerly, Jeremy	Oxford Camerata	<i>Victoria – A. Lobo-D. Lobo-Lassus: Masses</i>	1992
Christophers, Harry	The Sixteen	<i>Manuel Cardoso and Duarte Lôbo</i>	1993
Hermans, Eric	Studium Chorale	<i>Choral Music from the Portuguese Renaissance</i>	1993
La Colombina	La Colombina	<i>Passio Iberica</i>	1993
Brown, Mark	Pro Cantione Antiqua	<i>Music of the Portuguese Renaissance</i>	1994
Herreweghe, Philippe	Ensemble Vocal Européen	<i>Manuel Cardoso: Missa Miserere Mihi Domine</i>	1994
Rees, Owen	A Capella Portugues	<i>Masters of the Royal Chapel, Lisbon</i>	1994
Leitão, António	Coral Ensaio	<i>Música Antiga Portuguesa</i>	1995
Possante, Armando	Grupo Vocal Olisip	<i>Estevao de Brito: Officium Defunctorum</i>	1995
Possante, Armando	Grupo Vocal Olisip	<i>Estêvão Lopes Morago: Responsorios e Motetos de Nat</i>	1995
Christophers, Harry	The Sixteen	<i>A Golden Age of Portuguese Music</i>	1996
D'Orey, Francisco	Eborae Musica Coro Polifónico	<i>Polifonistas dos séculos XVI e XVII da Sé de Évora</i>	1996
La Colombina	La Colombina	<i>In Natali Domini</i>	1996
Rees, Owen	A Capella Portugues	<i>Holy Week at the Chapel of the Dukes of Braganza</i>	1996
La Colombina	La Colombina	<i>Victoria: Feria VI in Passione Domini</i>	1997
Higginbottom, Edward	Choir of New College Oxford	<i>Sancte Deus: Renaissance Sacred Polyphony</i>	2000
Possante, Armando	Grupo Vocal Olisip	<i>Tenebrae</i>	2000
Rees, Owen	Cambridge Taverner Choir	<i>Music from Renaissance Portugal II</i>	2001
Gardiner, John Eliot	Monteverdi Choir	<i>Santiago a cappella</i>	2004
Teixeira, Pedro	Eborae Musica Coro Polifónico	<i>Polifonistas da Escola de Música da Sé de Évora</i>	2004
Negreiros, Vasco	Vocal Ensemble	<i>Frei Manuel Cardoso: Livro De Varios Motetes... E Ovt</i>	2005
Rees, Owen	Choir of the Queen's College of C	<i>Paradisi Portas - Music from 17th Century Portugal</i>	2005
Rees, Owen	Choir of the Queen's College of C	<i>Caeli porta: 17th-century sacred music from Lisbon &amp; C</i>	2008
The King's Singers	The King's Singers	<i>The Golden Age – Siglo de Oro</i>	2008
Amorim, Eugénio	Coro da Sé Catedral do Porto	<i>Quam Pulchri – Música Sacra Portuguesa do séc. XVII</i>	2010
Rees, Owen	Contrapunctus	<i>Libera nos: The Cry of the Opressed</i>	2013

## **Anexo 3**

### **Lista de obras gravadas**

Quadro 1 - Estevão de Brito

Obra	Intérprete 1	Intérprete 2	Intérprete 3
Ad Dimittendum - Requiescant In Pace	Grupo Vocal Olisipo		
Circumdederunt Me	Grupo Vocal Olisipo		
Ego dilecto meo	Pro Cantione Antiqua		
Feria 6 in Parasceve	Pro Cantione Antiqua	Jeremy Summerly & Oxford Camerata	
Gaudent In Caelis	Coro da Sé Catedral do Porto		
Heu, Domine	Grupo Vocal Olisipo	Eric Hermans & Studium Chorale	The Choir of the Queen's College Oxford, Owen Rees
Homo Natus De Muliere	Grupo Vocal Olisipo		
Ibant Magi	La Colombina		
Lamentationes Jeremiae Prophetarum - Feria 5 coena	Pro Cantione Antiqua	La Colombina	
Libera Me, Domine	Grupo Vocal Olisipo		
Memento Mei	Grupo Vocal Olisipo		
Missa pro defunctis: Agnus Dei	Grupo Vocal Olisipo	Pro Cantione Antiqua	
Missa pro defunctis: Communio - Lux Aeterna	Grupo Vocal Olisipo	Pro Cantione Antiqua	
Missa pro defunctis: Graduale - Requiem Aeternam	Grupo Vocal Olisipo		
Missa pro defunctis: Introitus - Requiem Aeternam	Grupo Vocal Olisipo		
Missa pro defunctis: Kyrie	Grupo Vocal Olisipo		
Missa pro defunctis: Offertorium - Domine Jesu	Grupo Vocal Olisipo		
Missa pro defunctis: Sanctus	Grupo Vocal Olisipo		
Missa pro defunctis: Tractus - Absolve, Domine	Grupo Vocal Olisipo		
O Rex Gloriarum	Coro da Sé Catedral do Porto		
Parce Mihi Domine	Grupo Vocal Olisipo		
Responde Mihi	Grupo Vocal Olisipo		
Sabbato in Parasceve	Pro Cantione Antiqua		
Salve regina	Owen Rees: A Capella Portuguesa		
Spiritus Meus Attenuabitur	Grupo Vocal Olisipo		
Vidi Dominum	Pro Cantione Antiqua		



Quadro 2 - Frei Manuel Cardoso

Obra	Intérprete 1	Intérprete 2	Intérprete 3	Intérprete 4	Intérprete 5	Intérprete 6
Acceptit Ergo Iesus Panes	Negreiros					
Amen Dico Vobis	Negreiros					
Angelis Suis	Negreiros					
Aquam quam	Pedro Teixeira	Negreiros				
Asperges Me	Negreiros	Brown				
Cum Audisset Ioannes	Negreiros					
Cum Ieiunatis	Negreiros					
Domine , tu mihi	Pedro Teixeira	Negreiros				
Domine Ne Recorderis	Negreiros					
Domine, Bonum Est Nos Hic Esse	Negreiros					
Ecce mulier	Pedro Teixeira	Negreiros				
Ecce Vidimus Eum	Negreiros					
Erat Iesus Eiiciens Demonium	Negreiros					
Feria Quinta Responsory I - In Monte Oliveti	Negreiros	Westminster				
Feria Quinta Responsory II - Tristis Est Anima Mea	Negreiros	Westminster				
Feria V Lect. II - Vau, Et Egressus Est	Negreiros	Westminster	Bo Holten			
Feria V Lect. III - Jod, Manum Suam	Negreiros	Westminster				
Feria V Lect. IV - Ex Tractatu	Negreiros					
Feria VI Lect. III - Aleph, Ego Vir	Negreiros					
Feria VI Lect. IV - Ex Tractatu	Negreiros					
Gloria Laus	Negreiros					
Ipse Est Qui Post Me Venturus Est	Negreiros					
Libera me	Hermans					
Magnificat octavi toni	Amorim					
Magnificat Primi Toni	La Colombina					
Magnificat secundi Toni	Herreweghe	Holten				
Magnificat sexti toni	Brown					
Miserere Mei Deus	Negreiros					
Missa Dominicarum Adventus Et Quadragesimae	Negreiros					
Missa Miserere mihi Domine	Herreweghe					
Missa Paradisi Portas	Rees (Queen's College)					
Missa Philippina	Pedro Teixeira					
Missa Pro Defunctis	Summerly	Phillips	Brown			
Missa Pro Defunctis A 4	Negreiros	Possante				
Missa Regina Coeli	Christophers					
Mulier quae erat	Westminster	Phillips	Negreiros			
Ne recorderis	Hermans	Negreiros				
Non mortui	Westminster	Christophers	Phillips	Gardiner	Herreweghe	
Nos autem gloriari	Westminster	Phillips	Negreiros			
Omnes Amici Mei	Negreiros					
Omnis Vallis Implebitur	Negreiros					
Panis Angelicus	Negreiros					
Paradisi Portas	Rees					
Parce Mihi, Domine	Negreiros					
Quid Hic Statis Tota Die Otiosi?	Negreiros	Higginbottom				
Quid Vis Ut Faciam Tibi?	Negreiros					
Quod Autem Cecidit In Terram Bonam	Negreiros					
Responde Mihi	Negreiros					
Sabbato Sancto Lect. II - Aleph, Quomodo Obscuratu	Negreiros	Brown				
Sicut Ovis	Negreiros					
Sitivit anima	Westminster	Christophers	Phillips	Herreweghe	Rees (Queen's)	Rees (Contrapunctus)
Spiritus Meus Attenuabitur	Negreiros					
Tantum Ergo	Negreiros					
Tua Est Potentia	Negreiros					
Tulerunt lápides	Westminster	Negreiros	Christophers			
Turbæ, Quæ Procedeant	Negreiros					
Velum Templi	Negreiros	La Colombina				
Vinea Mea Electa	Negreiros					

Quadro 3 - Duarte  
Lobo

Obra	Intérprete 1	Intérprete 2	Intérprete 3	Intérprete 4	Intérprete 5
<b>Asperges Me</b>	Owen Rees				
<b>Audivi vocem de caelo</b>	Bo Holten	Harry Christopher	Gavin Turner	Owen Rees	
<b>Duo Seraphim'</b>	Owen Rees				
<b>Magnificat octavi toni</b>	Pro Cantione Antiqua				
<b>Memento Mei Deus'</b>	Owen Rees				
<b>Missa 'Cantate Domino'</b>	Owen Rees				
<b>Missa Pro Defunctis a 6</b>	Peter Phillips				
<b>Missa Pro Defunctis a 8</b>	Gavin Turner	Owen Rees	Jeremy Summerl	Harry Christopher	Cristina Bañegas
<b>Missa Vox Clamantis</b>	Peter Phillips				
<b>Pater peccavi</b>	Bo Holten	Harry Christopher	Owen Rees		
<b>Regina Caeli Laetare</b>	Owen Rees				
<b>Salve Regina</b>	Owen Rees				
<b>Verbum Caro</b>	Owen Rees				

Quadro 4 - Filipe de Magalhães

Obra	Intérprete 1	Intérprete 2	Intérprete 3	Intérprete 4
Asperges me	Pro Cantione Antiqua	Owen Rees: A Capella Portuguesa		
Commissa mea pavesco	Ars Nova & Bo Holten	Owen Rees: A Capella Portug William Byrd Choir - Gavin Tu	Eric Hermans & Studium Chorale	
Missa de Beata Virgine Maria - Agnus Dei	Pro Cantione Antiqua			
Missa de Beata Virgine Maria - Credo	Pro Cantione Antiqua			
Missa de Beata Virgine Maria - Gloria	Pro Cantione Antiqua			
Missa de Beata Virgine Maria - Kyrie	Pro Cantione Antiqua			
Missa de Beata Virgine Maria - Sanctus	Pro Cantione Antiqua			
Missa Dilectus Meus - Benedictus	William Byrd Choir - Gavin Turner			
Missa Dilectus Meus - Agnus Dei	William Byrd Choir - Gavin Turner			
Missa Dilectus Meus - Credo	William Byrd Choir - Gavin Turner			
Missa Dilectus Meus - Gloria	William Byrd Choir - Gavin Turner			
Missa Dilectus Meus - Kyrie	William Byrd Choir - Gavin Turner			
Missa Dilectus Meus - Sanctus	William Byrd Choir - Gavin Turner			
Missa O Soberana luz: Agnus Dei	Ars Nova & Bo Holten	Owen Rees: A Capella Portuguesa		
Missa O Soberana luz: Benedictus	Ars Nova & Bo Holten			
Missa O Soberana luz: Credo	Ars Nova & Bo Holten	Owen Rees: A Capella Portuguesa		
Missa O Soberana luz: Gloria	Ars Nova & Bo Holten	Owen Rees: A Capella Portuguesa		
Missa O Soberana luz: Kyrie	Ars Nova & Bo Holten	Owen Rees: A Capella Portuguesa		
Missa O Soberana luz: Sanctus	Ars Nova & Bo Holten			
Missa Pro Defunctis (6 Vv): Agnus Dei	Eric Hermans & Studium Chorale			
Missa Pro Defunctis (6 Vv): Communio - Lux Aeterna	Eric Hermans & Studium Chorale			
Missa Pro Defunctis (6 Vv): Graduale - Requiem Aeter	Eric Hermans & Studium Chorale			
Missa Pro Defunctis (6 Vv): Introitus - Requiem Aeter	Eric Hermans & Studium Chorale			
Missa Pro Defunctis (6 Vv): Kyrie Eleison	Eric Hermans & Studium Chorale			
Missa Pro Defunctis (6 Vv): Offertorio - Domine Jesu	Eric Hermans & Studium Chorale			
Missa Pro Defunctis (6 Vv): Sanctus-Benedictus	Eric Hermans & Studium Chorale			
Missa Pro Defunctis (6 Vv): Tractus - Absolve Dominu	Eric Hermans & Studium Chorale			
Vidi aquam	Ars Nova & Bo Holten			

Quadro 5 - Francisco  
Martins

Obra	Intérprete 1	Intérprete 2
<b>Adjuva Nos Deus</b>	Coro Polifónico Eborae Música	
<b>Ecce Quomodo</b>	Coro Polifónico Eborae Música	
<b>Tristis Est (II)</b>	Coro Polifónico Eborae Música	
<b>Ecce Vidimus Eum (II)</b>	Coro Polifónico Eborae Música	
<b>I. Omnes Amici Mei</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>II. Velum Templi</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>III. Vinea Mea Electa</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>IV. Tamquam Ad Latronem</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>V. Tenebrae Factae Sunt</b>	Grupo Vocal Olisipo	Coro Polifónico Eborae Música
<b>VI. Animam Meam</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>VII. Tradiderunt Me</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>VIII. Iesum Tradidit</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>IX. Caligaverunt</b>	Grupo Vocal Olisipo	Coro Polifónico Eborae Música

Quadro 6 - Diogo Dias Melgás

<b>Adiuva nos</b>	Pro Cantione Antiqua & Mark Brown	Coro Polifónico Eborae Música	Coro Gulbenkian	
<b>Domine, Hominem Non Habeo</b>	Coro Polifónico Eborae Música			
<b>Ecce ascendimus</b>	Pro Cantione Antiqua & Mark Brown			
<b>Ego Sum Resurrectio</b>	Pro Cantione Antiqua & Mark Brown			
<b>Ille homo</b>	Pro Cantione Antiqua & Mark Brown			
<b>In Ieiunio Et Fletu</b>	Pro Cantione Antiqua & Mark Brown	The King's Singers	Coro Gulbenkian	
<b>In Monte Oliveti</b>	Pro Cantione Antiqua & Mark Brown			
<b>Lamentação de Quinta Feira Santa</b>	Pro Cantione Antiqua & Mark Brown	Harry Christophers & The Sixteen		
<b>Magister volumus</b>	Pro Cantione Antiqua & Mark Brown			
<b>Memento homo</b>	Pro Cantione Antiqua & Mark Brown			
<b>Missa Ferialis</b>	Coro Polifónico Eborae Música	Coro Gulbenkian		
<b>O Vos Omnes</b>	Pro Cantione Antiqua & Mark Brown			
<b>Opera, Quae Ego Facio</b>	Coro De Câmara De Lisboa			
<b>Paixão segundo S. Mateus</b>	Coro Gulbenkian			
<b>Pia Et Dolorosa Mater</b>	Pro Cantione Antiqua & Mark Brown	The King's Singers		
<b>Popule meus</b>	Harry Christophers & The Sixteen			
<b>Recordare Virgo Mater</b>	Pro Cantione Antiqua & Mark Brown	Coro Gulbenkian		
<b>Rex Tremendae Maiestatis</b>	Pro Cantione Antiqua & Mark Brown			
<b>Salve Regina</b>	Pro Cantione Antiqua & Mark Brown	Coro da Sé Catedral do Porto	Harry Christophers & The Sixteen	Coro Gulbenkian
<b>Veni Sancte Spiritus</b>	Coro da Sé Catedral do Porto	Coro Gulbenkian		

Quadro 7 - Estêvão Lopes  
Morago

Obra	Intérprete 1	Intérprete 2
<b>Beata Dei Gentrix</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>Beata Viscera</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>Christus Natus Est Nobilis</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>Christus Natus Est Nobilis</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>Commissa mea</b>	Pro Cantione Antiqua (1980)	Pro Cantione Antiqua (1994)
<b>De profundis</b>	Pro Cantione Antiqua & Mark Brown	Eric Hermans & Studium Chorale
<b>Diffusa Est Gratia</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>Dominus Dixit Ad Me</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>Egredietur Dominus</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>Erumpant Montes</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>Esto mihi</b>	Pro Cantione Antiqua & Mark Brown	
<b>Exsurge</b>	Pro Cantione Antiqua & Mark Brown	
<b>Hodie Nobis Caelorum</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>Hodie Nobis De Caelo</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>Ipse Invocabit Me</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>Jesu Redemptor</b>	Pro Cantione Antiqua	Owen Rees
<b>Laetentur Caeli</b>	Grupo Vocal Olisipo	Pro Cantione Antiqua & Mark Brown
<b>Laudate pueri</b>	Pro Cantione Antiqua	
<b>Magnificat octavi toni</b>	Pro Cantione Antiqua	
<b>Magnificat Primi Toni</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>Montes Et Colles</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>Montes Israel</b>	Grupo Vocal Olisipo	Pro Cantione Antiqua & Mark Brown
<b>Notum Fecit Dominus</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>O Magnum Mysterium</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>Oculi mei</b>	Pro Cantione Antiqua (1980)	Pro Cantione Antiqua (1994)
<b>Orietur Diebus Domini</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>Parce Domine</b>	Pro Cantione Antiqua & Mark Brown	
<b>Quem Vidistis</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>Revelabitur Gloria Domini</b>	Grupo Vocal Olisipo	Pro Cantione Antiqua & Mark Brown
<b>Sancta Et Immaculata</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>Suscepimus Deus</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>Tamquam Sponsus</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>Verbum Caro</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>Veritas De Terra</b>	Grupo Vocal Olisipo	
<b>Versa Est In Luctum</b>	Pro Cantione Antiqua & Mark Brown	